

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL
INSTITUTO DE ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES VISUAIS

**Políticas Culturais Públicas para as Artes Visuais:
O caso do Fumproarte em Porto Alegre**

Denise Velloso Fernandes Ribeiro

Mestranda

Profa. Dra. Blanca Brites

Orientadora

Dissertação apresentada como requisito parcial para obtenção do grau de Mestre em Artes Visuais, ênfase em História, Teoria e Crítica de Arte, do programa de Pós Graduação em Artes Visuais do Instituto de Artes da Universidade Federal do Rio Grande do Sul.

Porto Alegre, Setembro de 2009.

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL
INSTITUTO DE ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES VISUAIS

**Políticas Culturais Públicas para as Artes Visuais:
O caso do Fumproarte em Porto Alegre**

Denise Velloso Fernandes Ribeiro

Mestranda

Profa. Dra. Blanca Brites

Orientadora

Profa. Dra. Gisele Marchiori Nussbaumer (UFB)

Profa. Dra. Maria Amélia Bulhões Garcia (UFRGS)

Prof. Dr. Francisco Marshall (UFRGS)

Porto Alegre, setembro de 2009.

Agradecimentos

Este trabalho só foi possível graças ao apoio de muitas pessoas. Não as poderei nominar todas, porém gostaria de destacar alguns agradecimentos:

- à Profa. Dra. Blanca Brites, pelo incentivo desde o nascedouro deste trabalho, brindando-me com orientação precisa, grandes ensinamentos e paciência infinita.
- aos professores do PPGAV, que me fizeram desaprender o que eu pensava saber sobre arte e passar a ver o mundo de uma nova e surpreendente forma.
- aos colegas das turmas 14 e 15 que contribuíram com este crescimento, especialmente Luiza, pela parceria e Nei Vargas da Rosa, pelos livros, carinhos e conselhos.
- aos entrevistados que cederam tão gentilmente as informações, com destaque para Andréa Bonow e Álvaro Santi, de quem tomei muito tempo no decorrer destes dois anos.
- aos professores Jaider Baptista da Silva e Ana Claudia Figueiroa, pela semente, a confiança e o exemplo.
- aos meus amigos e amigas, que perto, longe ou pela internet, garantem minhas condições emocionais em todas as horas, especialmente Fabio e Beбето, que acompanham a caminhada, Ise e Marta, que auxiliaram na pesquisa, Roger e Lu Lauda, que incentivam constantemente e, claro, Daniel, meu companheiro amado.
- à Graça Nunes e aos colegas de dramaturgia, que suportaram minhas faltas e atrasos, mas não desistiram de mim.
- à minha irmã Viviane, cunhados, sobrinhos, afilhados, primos e minha nora Ana.
- à memória de minha mãe, meu pai e Fernando e Naira.
- ao meu filho Lucas, motivo, sentido e objetivo de tudo.
- e, finalmente, aos amigos diários, Bebê, Kellen e Roberto, mas muito especialmente aos parceiros da Liga: Luiza Pires e Francisco Ribeiro, que tiveram a generosidade de me permitir esse tempo precioso e a quem dedico meu trabalho.

Resumo

A dissertação trata das questões ligadas às políticas culturais públicas para as artes visuais no Brasil através de um mecanismo de apoio à cultura pioneiro, surgido em 1994, em Porto Alegre: o Fumproarte. Após o estabelecimento das condições históricas, sociais, políticas e culturais que possibilitaram o surgimento deste mecanismo, o trabalho detalha seu funcionamento e sua utilização no campo das artes visuais, destacando a arte contemporânea. O objetivo do estudo é levantar as principais dificuldades encontradas pelos artistas, produtores e gestores na busca de um mecanismo adequado que contemple o desenvolvimento da área, a partir de suas atuais especificidades.

Abstract

The dissertation treats at issues concerning the public cultural policies to visual arts in Brazil by means of a pioneer mechanism of support to culture, namely the Fumproarte, which came about in 1994 in the city of Porto Alegre. Following the review of the historical, social, political and cultural conditions that made Fumproarte's appearance possible, the paper details its functioning and use in the field of visual arts, giving special emphasis to contemporary art. The study aims at pointing out the main difficulties faced by artists, producers and managers in the search for an adequate mechanism that allows the development of the field, stemming from its current specificities.

Sumário

INTRODUÇÃO	07
1. OS MECANISMOS DE APOIO À CULTURA - PERSPECTIVA HISTÓRICA E MODELOS SIGNIFICATIVOS	
1.1 CONSIDERAÇÕES SOBRE POLÍTICAS CULTURAIS E ECONOMIA DA CULTURA	13
1.2 MODELOS DE GESTÃO CULTURAL – CORRENTES AMERICANA E FRANCESA	17
1.3 A EVOLUÇÃO DA ECONOMIA CULTURAL E DAS POLÍTICAS CULTURAIS NO BRASIL	21
1.4 INCENTIVO À CULTURA NO BRASIL	27
1.4.1. OS MECANISMOS FEDERAIS	27
1.4.2. OS MECANISMOS ESTADUAIS	31
1.4.3. OS MECANISMOS MUNICIPAIS	32
2. FUMPROARTE, UM MECANISMO INOVADOR	
2.1 O CASO DE PORTO ALEGRE: SURGIMENTO DE UM MECANISMO DIFERENCIADO	35
2.2 O BERÇO IDEOLÓGICO DO FUMPROARTE	40
2.3 CARACTERÍSTICAS E PECULIARIDADES DO FUMPROARTE	45
3. AS ARTES VISUAIS NA EVOLUÇÃO DO FUMPROARTE	62
CONSIDERAÇÕES FINAIS	78
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	82
ENTREVISTAS	90
ANEXO 1 - MODELO DE FORMULÁRIO PARA A INSCRIÇÃO DE PROJETOS NO FUMPROARTE	92
ANEXO 2 - LEI 7.328/93, QUE CRIA O FUMPROARTE	101
ANEXO 3 - DECRETO 10867 QUE REGULAMENTA A LEI 7.328/93	104

INTRODUÇÃO

Esta pesquisa está centrada nas políticas culturais para as artes visuais, detendo-se detalhadamente no Fumproarte, mecanismo de apoio às artes, criado em 1994 pela Prefeitura Municipal de Porto Alegre. O objetivo principal do trabalho é o de levantar dados e questões que apoiem na busca de novos caminhos para as artes visuais, dentro das políticas culturais de uma forma geral. Esperamos, com esta contribuição, abrir algumas frentes de posterior desenvolvimento, seja pelo viés da economia da cultura, do mercado de trabalho para artistas e produtores, ou da gestão pública no setor.

A ideia de aprofundar um olhar sobre as políticas culturais, em relação às artes visuais não foi um acaso, e sim uma necessidade de compreensão maior das lacunas percebidas pela pesquisadora ao longo de mais de trinta anos como, jornalista, produtora cultural e gestora de espaços culturais, muitas vezes na posição privilegiada, em termos de observação, de mediadora entre o artista e os diversos sistemas onde ele procura se inserir para mostrar seu trabalho.

O gestor de políticas públicas, aqui referido como qualquer pessoa que ocupe cargos eletivos ou em comissão na área da cultura municipal, estadual ou federal, é o principal personagem de cada um destes sistemas, talvez o mais importante na atualidade. É nesta relação e na capacidade de comunicação entre estes dois atores - gestor e artista -, que está um dos interesses no desenvolvimento desta pesquisa.

Nesta trajetória profissional, estive muito mais associada a outras manifestações artísticas, como teatro e música, no entanto sempre próxima das artes visuais. Montei alguns projetos, editei revistas de quadrinhos para adultos, produzi exposições no Brasil, França e Suíça, mas nunca havia mergulhado no

universo do artista até assumir a coordenação geral do Santander Cultural¹, em Porto Alegre.

A política do Santander Cultural foi criada ainda durante a obra de restauro do prédio histórico, pela empresa paulista Articultura². Por convite desta empresa, fui contratada junto com equipe de trabalho para a implantação do centro cultural. Trabalhávamos ainda de capacetes, quando iniciamos as reuniões com os consultores das três áreas escolhidas como foco de atuação. A música e o cinema também integrariam o centro cultural, porém o grande espaço físico disponível sugeria de imediato a utilização por exposições de artes visuais. Pesquisas, entrevistas e inúmeras reuniões confirmaram a vocação do espaço e as reivindicações de artistas e público por um centro de arte. A especificação “arte contemporânea” surgiu para ocupar um espaço livre e por uma política de “boa vizinhança” com outros espaços culturais situados na mesma região, como o Museu de Arte do Rio Grande do Sul e o Memorial do Rio Grande do Sul. A idéia não era a de disputar público, exposições ou eventos, mas fortalecer o centro de Porto Alegre em conteúdo cultural complementar.

Como gestores, ouvíamos os artistas, pesquisadores em arte, professores, e tentávamos entender exatamente as peculiaridades da arte contemporânea, até porque deveríamos criar um espaço adequado, passando pela obra estrutural, móveis, equipamentos técnicos, sinalização, planejamento de fluxo, segurança, marketing e tudo o mais que estava implicado. O tempo corria, a inauguração se aproximava. Embora em nossa equipe nunca houvesse nenhuma intenção curatorial, percebo hoje que teria sido tudo mais fácil e interessante se – aqui falo só por mim, e não pelos colegas de trabalho - tivesse realmente compreendido o que os artistas e curadores pretendiam. O respeito e a confiança nos profissionais das artes que nos guiavam permitiram que nos aproximássemos o máximo possível do ideal, porém, sabíamos que nos outros centros culturais da cidade, instituições e no poder público, as coisas não se passavam assim.

¹ Centro cultural criado em 2001, em prédio histórico no centro de Porto Alegre, tendo como diretriz inicial tornar-se referência mundial em arte contemporânea.

² Empresa paulista, dirigida por Yacoff Sarkovas, especializada em estratégias e políticas culturais.

Normalmente, a gestão pública cultural é realizada por pessoas com alguma formação artística em área específica, até porque dão visibilidade ao governo com sua produção paralela, porém um músico não compreende necessariamente as necessidades dos escritores ou do público leitor. Com as artes visuais, a situação torna-se ainda mais dramática, posto que as últimas décadas testemunharam grande mudança de paradigmas e conceitos, tanto na forma de fazer arte, como nos critérios para a apreciação e entendimento das propostas. Não raro, gestores com formação administrativa ou técnica em outras áreas, exercem a curadoria em espaços dedicados às artes visuais, fazendo opções baseadas em critérios estéticos muito específicos, ou gosto pessoal, se não entrarmos na seara das amizades ou favorecimentos políticos. Sem dúvida, os governos mais democráticos e transparentes buscam assessoria de pessoas da área que está sendo desenvolvida, mas um artista, por melhor ou mais conceituado, talvez não seja a pessoa adequada para sugerir formas de administração.

A escolha específica do Fumproarte se deu pela relevância que o mecanismo tem obtido, servindo de modelo para outras administrações, mas também pela forma como foi constituído e tem sido modificado. Esta construção aberta a todos os segmentos artísticos, propiciou o acesso dos gestores à muitas opiniões da comunidade cultural, através de pesquisas, que enriquecem a reflexão.

A busca de referenciais teóricos conduziu a uma bibliografia bastante interdisciplinar, até porque havia a necessidade de um entendimento anterior ao objeto específico desta pesquisa, que seria identificar a real posição social, política e econômica dos atores. Para isso, foi essencial a leitura de teóricos como Pierre Bourdieu, que dessacralizou os conceitos de "clássico", "bom gosto", "bom tom" ao demonstrar que estes nada têm de gratuito e que, na verdade, representam todo um investimento em termos de capital cultural realizado por estes grupos no intuito de se distinguirem. Também o contato com as biografias de artistas de destaque na história da arte auxiliaram a entender o papel ocupado e o papel desejado pela categoria, através das décadas.

No presente trabalho, os mais fortes referenciais estão na área da sociologia, das ciências políticas, da economia da cultura e da administração, com destaque para a socióloga Marilena Chauí, que auxiliou no entendimento da política cultural do Partido dos Trabalhadores, e também as publicações da administradora e economista Ana Carla Fonseca Reis, que tem se dedicado ao estudo dos mecanismos de apoio a cultura de forma analítica e detalhada, foram de grande subsídio a esta pesquisa.

A bibliografia específica para este trabalho é bastante recente e muitos dos profissionais da área de gestão cultural não possuem formação acadêmica ou livros publicados, contribuindo para as discussões através de artigos em revistas, jornais ou em sites. A metodologia incluiu, além da pesquisa bibliográfica, entrevistas pessoais ou via internet. Estas entrevistas, também tiveram grande importância na recuperação de dados históricos e na comprovação de exemplos fornecidos. Não utilizamos um questionário único, mas sugerimos que o entrevistado relatasse sua experiência relativa ao Fumproarte. Entre os selecionados estão responsáveis pela elaboração deste mecanismo de apoio, gestores, membros da Comissão de Avaliação e Seleção e proponentes, contemplados ou não. Os dados concernentes ao Fumproarte foram pesquisados na Secretaria Municipal da Cultura de Porto Alegre, no Arquivo Público Municipal e nos arquivos pessoais de artistas e produtores.

A formatação final da pesquisa resultou em três capítulos. No primeiro, organizamos um levantamento histórico do mecenato ligado às artes, e sempre que possível, às artes visuais especificamente, chegando até as principais tendências econômicas das políticas públicas culturais vigentes. A seguir, o tema passa a ser a trajetória do Brasil dentro deste universo, com a evolução da economia da cultura, finalizando com a exposição dos modelos atualmente praticados de incentivo às artes.

No segundo capítulo, o foco está na cidade de Porto Alegre. A partir de uma pequena introdução sobre a história da cultura na capital gaúcha, se atinge o objeto mais específico deste trabalho, o Fumproarte. Como, trata-se de

um mecanismo de financiamento público à cultura bastante singular e pioneiro no mundo, é feito um levantamento das condições políticas e econômicas que propiciaram o surgimento deste fundo e que, como veremos, explica boa parte de seu funcionamento e critérios adotados para seleção de projetos.

No terceiro e último capítulo, apresenta-se um levantamento anual dos primeiros 14 anos de Fumproarte. Mesclando o resultado de cada edital com as mudanças gradativas que o mecanismo sofreu a partir de sua criação, sendo então possível evidenciar a trajetória das artes visuais, sobretudo no que se refere a arte contemporânea e sua relação com as demais áreas.

Do artista, hoje se exige um novo papel no mundo burocrático. Vindo de um sistema dominado por salões, galerias, colecionadores, críticos e marchands, o artista quase sempre contracenou com profissionais com conhecimento tanto de arte, quanto de mercado. O ingresso neste sistema, evidentemente, nunca foi fácil, tanto para os novos artistas quanto para novas tendências, mas esta é a regra geral em todas as artes. A dificuldade suplementar surgiu quando as artes visuais se desprenderam dos suportes tradicionais, saindo dos museus e espaços de legitimação, se valendo de outros domínios como a música, o teatro ou o cinema.

Agora, obra que questiona, que comenta ou que critica, substitui obras que eram mais facilmente aceitas pelo senso comum, ainda vinculado a padrões que identificam a arte à beleza estética. Este quadro veio a modificar drasticamente o sistema de mercado. Apenas grandes instituições e raros colecionadores se interessam – ou podem pagar - pela aquisição de instalações ou propostas conceituais, dada a quase inexistente possibilidade de revenda das obras.

É nessa hora que o artista, sem outras fontes de renda, se volta para buscar financiamento junto ao poder público ou às poucas instituições que podem e querem investir em pesquisa e propostas artísticas inovadoras. E é também nessa hora que o artista percebe que seu trabalho precisará ser muito bem

embasado e explicado, em detalhados formulários, para concorrer aos financiamentos, competindo com colegas que tem maior destreza nas lides burocráticas. O abismo entre artista e gestor é real e profundo, e só pode ser minimizado com conhecimento e comunicação. O intuito, bastante prático, de facilitar tal relacionamento provocou esta pesquisa, esperando também que a mesma possa ser de utilidade para os profissionais que desenvolvem políticas culturais no Brasil.

1. OS MECANISMOS DE APOIO À CULTURA - PERSPECTIVA HISTÓRICA E MODELOS SIGNIFICATIVOS

1.1. Considerações sobre políticas culturais e economia da cultura

O conceito de política cultural é amplo, podendo ser compreendido basicamente de duas formas: a primeira, generalista, se refere às medidas tomadas pelas diferentes instâncias públicas envolvendo atividades culturais ou artísticas. A segunda, bastante utilizada na atualidade³, e que utilizaremos no presente trabalho, corresponde a um projeto intelectual e ideológico, em que conceitos e idéias orientam ações postas em prática. Conforme o sociólogo Philippe Urfalino⁴ a expressão “política cultural” passou a ser usada a partir da estratégia criada na França por André Malraux, em 1959, quando criou também o primeiro Ministério da Cultura.

Antes de detalharmos esta estratégia particular, entre outras que apresentaremos, também podemos apresentar definições específicas para Economia da Cultura. Segundo Sérgio Sá Leitão⁵, a expressão pode ser compreendida do ponto de vista da economia, identificada pelo conjunto de atividades econômicas relacionadas à cultura, mas do ponto de vista da cultura, trata-se do conjunto de atividades culturais com impacto econômico: “Pode-se incluir neste conjunto qualquer prática direta ou indiretamente cultural que gere valor econômico, além do valor cultural. A economia é, portanto, uma das dimensões da cultura.” (LEITÃO, 2007, p.1). A administradora e economista Ana Carla Fonseca Reis, no entanto, considera que a economia da cultura, como conhecemos hoje, só entrou em cena nos anos 1960 e tomou corpo na década de 70. A autora define esta disciplina como uma abordagem sistêmica de fluxo e a

³ Utilizado no Documento de Conceito Ministerial da delegação brasileira no Conselho de Desenvolvimento Integral da Organização dos Estados Americanos em 17 de Agosto de 2006. Washington. D.C.

⁴ Diretor de Pesquisa e Estudos na EHESS (Ecole des Hautes Études en Sciences Sociales), Paris, França, que publicou *L’Invention de La politique culturelle* em 2004. (“Pluriel”, Hachette).

⁵ Jornalista e gestor público, foi Secretário de Políticas Públicas do Ministério da Cultura (2003-2006) e é professor de Economia da Cultura na Universidade Candido Mendes.

percepção da necessidade de intervenção do Estado para corrigir distorções do mercado, em prol dos objetivos de política pública. De uma forma simples e direta, podemos dizer que é a parte da economia que se dedica aos produtos e serviços que têm, simultaneamente, potencial econômico e valor simbólico (mensagem, identidade, memória, status social).

De posse destes conceitos básicos, podemos nos dedicar a uma sucinta revisão cronológica, salientando fatos marcantes para a construção do atual momento histórico das políticas culturais e da economia da cultura.

A origem da palavra “mecenate”, que será uma presença constante até nossos dias, está diretamente ligada aos mais remotos registros que temos deste tema, quando Caio Clínio Mecenas era ministro do Império Romano, no ano de 74 A.C. Acreditando que o poder e a cultura eram indissociáveis, Mecenas convenceu o imperador Augusto a proteger grandes artistas. O apogeu do que veio a se chamar mecenate, é atribuído ao governo de Lorenzo de Medici, na Itália, que tinha profundo envolvimento com as artes. Neste período renascentista, principalmente na Itália, o papel principal não era do governante e sim da Igreja, e que por vezes se fundiam em uma mesma pessoa. Encomendando obras religiosas e de assuntos seculares, a Igreja e as irmandades eram os maiores patronos das artes, seguidos pelas guildas, pelo Estado e pelas grandes famílias. Em sua pesquisa sobre o renascimento Italiano, Peter Burke identifica diversas formas de mecenate, que por vezes se confundiam:

1. Sistema doméstico: um homem rico recebe um artista ou escritor em sua casa durante alguns anos, dá-lhe alojamento, alimentação e presentes, e espera com isso ter atendido a suas necessidades artísticas e literárias.
2. Sistema sob medida: também uma relação pessoal entre o artista e seu patrono, mas uma relação de caráter temporário, durando apenas até a pintura ou o poema ser concluído.
3. Sistema de mercado: neste o artista apresenta a obra terminada e tenta vender, seja diretamente ao público, seja através de um comerciante. Esse terceiro sistema estava emergindo na Itália, embora os dois primeiros tipos fossem dominantes.
4. Sistema de academia: controle governamental por meio de uma organização formada por artistas e escritores confiáveis.
5. Sistema de subvenção: uma fundação mantém os indivíduos criativos, sem se apossar do que produzem. Durante o século XV, na Itália, já existia o sistema doméstico, o sistema sob

medida e o sistema de mercado. Naquele país, o mecenato passou a ser chamado de patronato. (BURKE, 1999, p.114)

De forma global, todos estes sistemas ainda existem nos dias de hoje, mesclados, adaptados e desenvolvidos segundo a cultura específica de cada país ou região. As situações ambíguas – principalmente onde a distância entre o público e o privado é tênue – já existiam na época, e Burke destaca o caso dos príncipes para exemplificar: não se sabia se o próprio patrono havia encomendado, pessoalmente, todas as obras de arte executadas para si mesmo ou para o Estado. Desta forma, o trabalho encomendado pelo poder público transformava-se em propriedade privada. Cabe ressaltar que esta prática, em alguns casos, chega até nossos dias, provocando situações que favorecem a corrupção.

No seu artigo sobre organização da cultura, a pesquisadora Joelma Zambão Estevam salienta que a pressão sofrida pelos artistas por parte dos mecenas esteve sempre presente:

Além dos patronos, geralmente príncipes, que tomavam artistas a seu serviço de modo mais ou menos permanente, existiam os clientes, que eram pessoas que encomendavam uma única obra. O serviço de caráter permanente na corte dava ao artista, além de segurança econômica, uma posição relativamente elevada, mas este era, muitas vezes, obrigado a desperdiçar o seu talento pintando mobílias, dourando arreios de cavalos etc. Por outro lado, quando o artista mantinha as suas expensas um atelier, não tinha segurança financeira nem status, mas também não era obrigado a se submeter àquele tipo de encomendas e nem a fazer concessões. (ESTEVAM, 2001, p.3)

Percebe-se que a condição atual do artista não difere muito dos modelos acima indicados, tendo seguidamente que recorrer a atividades paralelas que garantam sua subsistência, como publicidade, prestação de serviços, ou trabalho em instituições de ensino de arte, entre outras. Isso quando não se deslocam para funções e trabalhos totalmente estranhos à atividade cultural.

Ana Carla Fonseca Reis lembra que diversos fatos e situações já indicavam existência de fortes ligações entre a cultura e os processos econômicos desde o Renascimento. Como exemplo, a Academia di San Luca,

que no final do século XV, fazia a mediação entre os artistas e a aristocracia, cobrando impostos da categoria como um sindicato e monopolizando as encomendas públicas. Também Enrique Saravia (1993)⁶ localiza no século XV, a criação de um consenso da sociedade em torno a dois aspectos relacionados com a cultura e as artes. O primeiro era que a produção artística constituía uma vocação autônoma dos indivíduos e comunidades e, como tal, podia ser exercida livremente, na medida em que a sociedade a tolerasse. A não aceitação de determinada temática por parte da comunidade provocaria a ativação da censura moral, religiosa e política. As regras eram claras e impostas.

O outro aspecto relacionava-se ao apoio dos governantes, que seria outorgado às manifestações que contribuíssem para a educação dos jovens e da comunidade ou que enaltecêssem o prestígio do país ou de seus governantes:

A lenta evolução desses consensos levou ao surgimento dos dois modelos básicos que orientam as políticas públicas de financiamento da cultura: a) o Estado orienta e financia a atividade cultural, ou b) a comunidade é que financia e apoia ações culturais concretas, à medida que, à luz de diversas perspectivas ou interesses, as considere legitimadas socialmente. Nenhum dos dois modelos se apresenta hoje em estado puro. (...) Pode-se afirmar que os dois sistemas nacionais de apoio à cultura mais conhecidos, o francês e o dos Estados Unidos, representam, na prática, os dois tipos de política pública cultural. (SARAVIA, 1993, p. 3)⁷

A revolução industrial propiciou o surgimento de uma nova sociedade, onde as fortunas saem da mão da nobreza e se redefinem os papéis econômicos. A nova burguesia, detentora dos bens capitais, utiliza a arte para legitimar seu poder, tomando emprestado da nobreza o gosto pelas artes, onde estão também a música, a dança e o teatro. Surgem fundações, museus, teatros e outros empreendimentos que visam solidificar o nome das famílias ricas, as

⁶ É Coordenador do Programa de Estudos sobre Gestão Cultural (PEGC) e professor da Escola Brasileira de Administração Pública da Fundação Getúlio Vargas, Rio de Janeiro, Brasil. Membro do Comitê Científico da Associação Internacional de Administração das Artes e da Cultura (AIMAC) e do Conselho Editor do *International Journal of Arts and Culture*.

⁷ Documento apresentado no Seminário organizado pelo Fundo Nacional das Artes. Buenos Aires, 19 a 21 de agosto de 1998. Este trabalho é uma versão atualizada e ampliada do artigo intitulado "Financement de la culture en période de récession: réflexions à propos de l'Amérique Latine", publicado pela *Revue Française d'Administration Publique* n° 65, jan.-mar. de 1993.

quais passam então a possuir o capital cultural que lhe é outorgado pelo capital econômico.

1. 2. Modelos de gestão cultural - correntes americana e francesa

Os atuais modelos de gestão cultural dos países ocidentais se inspiram em duas principais vertentes: uma com forte influência de instituições e empresas privadas e outra baseada na presença do Estado como principal fomentador e financiador das artes. Os modelos de gestão praticados nos Estados Unidos e na França exemplificam com precisão estas correntes, respectivamente, sendo que a maior parte dos demais países ocidentais oscila entre um e outro modelo, conforme a diretriz política do governo vigente. Antes de detalhar estes sistemas, de forma a perceber sua influência nas políticas culturais brasileiras, convém lembrar alguns momentos que contribuíram para seu estabelecimento.

O início do século XX é marcado pelo surgimento das vanguardas históricas na Europa, que firmam a modernidade, sobretudo na Alemanha e na França, mas as Grandes Guerras levam centenas de artistas e intelectuais europeus a migrarem para os Estados Unidos, que se firma como grande potência econômica e celeiro cultural, entrando no circuito internacional das artes. Chegando aos Estados Unidos, esses intelectuais encontram um ambiente de liberdade, ávido pela cultura européia. Logo ocupam postos-chave colaborando para o avanço das pesquisas nas ciências e nas artes. Em contrapartida, no pós-guerra é a Europa que se torna carente. Por exemplo, como a França havia se endividado, e os EUA propuseram (1946) perdoar sua dívida econômica em troca de uma interferência no ambiente artístico, pela abertura das salas de cinema para os filmes americanos.

Conforme Joelma Zambão Estevam (2001), a partir de 1917 e depois em 1935, os mecanismos fiscais são aperfeiçoados nos EUA, permitindo à pessoa física que investe em arte, deduzir o valor doado do imposto devido. Já o advogado Fábio de Sá Cesnik (2007) lembra que a lei criada em 1917 - anterior à grande migração de artistas - visava trazer grandes acervos da Europa para os Estados Unidos, que quase nada tinham até então. O objetivo não era o de incentivar a produção da arte, e sim de formar um “tesouro nacional”.

Mas é a partir de 1960 que o mecenato de empresas se torna notável, com um novo ajuste no código tributário e a criação do Comitê de Negócios para as Artes, por David e John Rockefeller em 1967. O nacionalismo americano pretendia se legitimar através da arte e também buscar uma aproximação com a comunidade, melhorando a imagem do poder público:

A memória do que foi a Segunda Guerra Mundial, somada ao período seguinte – que se estenderia até os anos 1980 -, nos dá uma idéia desse imenso panorama que foi muito mais do que uma disputa armamentista ou geopolítica travada pelas grandes potências da época: Estados Unidos da América e União Soviética. Aquele momento histórico teve uma repercussão incalculável diante dos jogos simbólicos que colocavam o ideal socialista e o ideal capitalista como expressão de oposição entre dois ideais de felicidade, em vários segmentos da vida social. (WU, 2006, p. 11).⁸

O crescimento das grandes indústrias, e sua liberdade de ação, integravam este componente nacionalista, fazendo com que a gestão cultural se tornasse bastante independente do governo e incentivando o crescimento da indústria do entretenimento.

No outro lado do Atlântico, a França reagia ao desgaste das guerras e buscava um caminho de reconstrução. Em 1959, o Ministro da Cultura André Malraux inicia a implantação de uma grande reforma cultural, onde o papel do Estado como financiador se torna marcante, particularmente no teatro. É a época da descentralização, quando são criados centros culturais, museus e teatros em

⁸ Wu, Chin-Tao. *Privatização da Cultura – a intervenção corporativa nas artes desde os anos 80*. São Paulo: Boitempo Editorial. 2006.

toda a França. Malraux cria ainda a primeira legislação do país sobre mecenato e doações, mas sua aplicação é difícil, burocrática e obscura. Em 1981, Jack Lang assume o Ministério da Cultura e se dedica a aprimorar o sistema de mecenato. Uma lei de 23/7/1987 determina que as empresas podem deduzir de seu lucro tributável, dentro do limite de 0,3 % de sua renda bruta, o valor de aquisição de obras de arte, locação ou manutenção de lugares históricos. Por outro lado, desde 1971, a França dispõe do Fundo de Intervenção Cultural, com diversos mecanismos de apoio direto às artes visuais, com destaque para o FIACRE (Fundo de Incentivo à Criação)⁹, os FRAC (Fundos Regionais de Arte Contemporânea) e o Fundo de Auxílio à Demanda Pública¹⁰. São mecanismos que não implicam em nenhuma relação com a empresa privada.

A cultura foi uma das principais bandeiras do socialismo francês, tornando o país um exemplo de respeito cultural e um paraíso para artistas de todas as áreas, que ali encontraram leis de proteção social importantes, como a lei do Intermitente do Espetáculo, que garante aposentadoria e seguro saúde para artistas e produtores. Nos sucessivos governos de François Mitterrand¹¹, houve a solidificação dos incentivos à arquitetura e arte contemporânea, renovando o panorama nacional.

Após esse período, o marcante enfraquecimento do socialismo francês, com sucessivas derrotas nas urnas, faz com que atualmente muitos dos direitos adquiridos pelas forças sindicais culturais estejam em perigo e, mesmo no “país da arte”, hoje percebemos as categorias profissionais artísticas buscando novos modelos e saídas, entre as passeatas e greves, pela manutenção do que ainda existe.

⁹ Criado em 1982 por resolução do Ministro da Cultura, este fundo apoia três tipos de ação: edição de obras sobre arte contemporânea; bolsas para criadores e auxílio para manifestações artísticas regionais.

¹⁰ Tem o objetivo de financiar obras de arte contemporânea em locais públicos.

¹¹ Nascido em 1916, François Mitterrand governou a França durante 14 anos (1981 – 1995), pelo Partido Socialista. Entre as grandes obras ligadas à cultura durante sua gestão, figuram o Grande Louvre, o Arco da Défense, o Museu d’Orsay, a Ópera da Bastilha e a Biblioteca Nacional, que hoje leva seu nome. Morreu em 1996.

Desde 2003, com o surgimento da nova lei do Mecenato, a França busca um modelo que a aproxime do mercado internacional, criando benefícios para as empresas, semelhantes às que já existem em outros países europeus, nos Estados Unidos e mesmo no Brasil. Esta lei do Mecenato, aperfeiçoada por decreto de 2006, garante uma dedução de impostos de até 90% para as empresas que invistam na aquisição de obras consideradas tesouro nacional¹² desde que estas obras passem a constituir o acervo do Estado ou de instituições públicas. Quando se trata de uma aquisição para seu próprio patrimônio, a empresa pode deduzir 40% das despesas. Algumas particularidades entraram em vigor, justamente no caso da arte contemporânea. As empresas, que compram obras originais de artistas vivos, podem ter uma dedução de 20% do valor da aquisição na hora da compra e nos quatro anos consecutivos, desde que a obra seja exposta gratuitamente ao público durante todo este período.

Nos dias de hoje, a globalização favoreceu o crescimento do chamado neoliberalismo, com o modelo norte-americano como estandarte. Conforme Paul Tolila (2007), desde os meados dos anos 1990, os produtos culturais ocuparam o primeiro lugar nas exportações dos Estados Unidos, muito à frente de aviões, carros, agricultura ou armamentos. O autor acredita que esta posição se justifica pelo fato de que os Estados Unidos assentaram grande parte da sua influência na capacidade de atração do modelo cultural que eles souberam desenvolver com investimentos massivos.

Além de gerar divisas com os royalties dos produtos e criações, a exportação traz outras vantagens:

Os subprodutos incorporados para todos, dentro do produto americano, tais como roupas, refrigerantes e costumes de maneira geral, fizeram com que o *way of life* do americano fosse praticamente imposto e sustentado por outras sociedades, incrementando mais ainda a venda de seus outros produtos e obrigando, assim, a remessa de mais recursos aquele país. (CESNIK, 2007, p. 3)

¹² Tesouros Nacionais, na França, são bens culturais que apresentam um interesse maior do ponto de vista da história, da arte ou da arqueologia.

Outro ponto interessante é que, além do forte investimento nas artes feito pelas empresas privadas, a legislação americana favorece também à doação de recursos para projetos culturais feita por pessoa física, como forma de reduzir os impostos devidos. Fábio de Sá Cesnik comprova a aceitação desta prática por parte da população, citando um levantamento da AAFRC Trust for Philantropy, mostrando que em 1995, 80% das doações para artes e humanidades foram feitas por indivíduos, e não empresas.

Como veremos posteriormente, esta possibilidade de doação está também contemplada na Lei Rouanet, no Brasil.

1.3. A evolução da economia cultural e das políticas culturais no Brasil

Na América Latina, o aporte direto de verbas para a cultura ainda é a forma de financiamento mais frequente, e o Brasil já pode ser considerado uma exceção. Em uma breve retrospectiva, podemos ver que, no entanto, não foi sempre assim.

Durante o período da monarquia, D. João VI era um entusiasta da cultura e trouxe material para montar a primeira gráfica brasileira, onde foram impressos diversos livros e um jornal chamado A Gazeta do Rio de Janeiro. A influência cultural europeia foi intensificada com a chegada do grupo de artistas franceses (1816) encarregado da fundação da Academia Imperial de Belas Artes (1826). Esse grupo ficou conhecido como Missão Artística Francesa¹³ e obedecia ao estilo neoclássico.

¹³ Alguns dos artistas da Missão Francesa vieram para o Brasil, no séc. XIX, como Jean-Baptiste Debret (1768 – 1848) e Nicolas-Antoine Taunay (1775 – 1830). Outros pintores europeus se interessaram pela paisagem luminosa e pela existência de uma burguesia rica e desejosa de ser retratada, chegando de forma independente da Missão Francesa, como o austríaco Thomas

De acordo com Joelma Zambão Estevam (2001), esta Academia Imperial de Belas Artes do Rio de Janeiro foi precariamente mantida pelo governo na maior parte de sua existência, apesar de toda a aura de mecenas construída em torno de Dom Pedro II, que seguiu os passos da família no gosto pelas artes. Também nesta época, havia um sistema de bolsas para os artistas que fossem estudar na Europa, regulamentado por uma portaria em 1855. O chamado Prêmio Viagem ao Estrangeiro foi instituído para premiar os alunos mais destacados da Academia.

A partir de 1858, foram instituídos concursos públicos, coordenados pela Academia, onde os docentes escolhiam tanto professores, quanto alunos bolsistas para estudar no exterior e ainda promoviam um concurso entre artistas não acadêmicos.

O panorama cultural do início do século XX era ainda o de reprodução da vida cultural européia, com saraus e salões literários. Os pintores eram protegidos pela burguesia local e valorizados segundo o grau de prestígio do colecionador. A partir de 1937, no Estado Novo de Getúlio Vargas começa a se delinear uma política cultural consistente, com base no nacionalismo já anunciado pela Semana de Arte Moderna de 1922. O escritor Carlos Drummond de Andrade era então o chefe de gabinete do Ministro de Educação e Cultura, Gustavo Capanema. Ambos atraíam artistas e intelectuais para a discussão da política cultural. Era o caso de nomes ligados à vanguarda do movimento modernista como Lúcio Costa, Oscar Niemeyer e Cândido Portinari. Este último foi o responsável pelos murais do edifício do Ministério da Educação, com temas ligados à evolução econômica e cultural do Estado, e tido como “pintor oficial”.

Ender, que veio ao Brasil com a comitiva da Princesa Leopoldina, e o alemão Johann-Moritz Rugendas. (MARTINS, S.R e IMBROISI, M.)

Conforme a pesquisadora Maria Helena Capelato (2003), houve grande incentivo ao desenvolvimento artístico como afirmação do modernismo, mas também censura e repressão:

O regime varguista concebeu e organizou a cultura com os olhos voltados para as experiências européias nazi-facistas. Na Alemanha e na Itália, a cultura era entendida como suporte da política. No Estado Novo brasileiro essa concepção também orientou a política cultural, mas os resultados foram diferentes. (CAPELATO, 2003, p. 125)

No entanto, o Estado Novo foi responsável por algumas estruturas que promoveram um forte desenvolvimento setorizado, como no caso do cinema, com a criação do Instituto Nacional de Cinema Educativo, da literatura, com o Instituto Nacional do Livro ou do patrimônio histórico, com o Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional.

Depois dos anos 1940, o Brasil vive um grande desenvolvimento urbano-industrial, seguindo o ritmo da reconstrução pós-guerra. Os meios de comunicação de massa tomam grande força, proliferando rádios, jornais e publicações. Mas este crescimento não era acompanhado de uma gestão centralizada:

Até a segunda metade do século 20, não apareceria no Brasil qualquer estrutura pública encarregada da promoção da produção cultural de maneira democrática e administrativamente eficiente. (FLORISSI & VALIATTI, 2007, p. 17)

A iniciativa das elites era também a mola propulsora das artes e alguns empresários começaram a se destacar neste campo, como o caso de Assis Chateaubriand e Francisco Matarazzo Sobrinho, o Ciccilo. Considerados verdadeiros mecenas, ambos tiveram iniciativas importantes em diversas áreas como cinema e teatro¹⁴. Nas artes plásticas, foram de fundamental importância: Chateaubriand criou o Museu de Arte de São Paulo (1947) e Ciccilo, o Museu de Arte Moderna (1948), que foi a base da primeira Bienal de São Paulo, em 1951. As Bienais subsequentes seguiam sendo subvencionadas por fundos privados e

¹⁴ Assis Chateaubriand (1891-1968) foi grande empresário das comunicações, e Ciccilo (1898-1977) foi fundador do Teatro Brasileiro de Comédia e da Companhia Cinematográfica Vera Cruz.

possuindo gestão privada, até a sexta edição, em 1961, quando foi criada a Fundação Bienal, possibilitando o recebimento de verba pública. No Rio de Janeiro, podemos notar um caso similar, com Paulo Bittencourt e Niomar Moniz Sodré, que eram os donos do Correio da Manhã e criam o Museu de Arte Moderna (MAM-RJ), em 1947.

A política nacionalista se mantém até o Golpe de Estado em 1964, quando houve franco enfrentamento entre artistas e militares, agravado pela censura, fazendo com que a atenção do governo se voltasse para setores menos atuantes politicamente, dentro da cultura, como o folclore e o artesanato. A pressão da ditadura militar se fez sentir tanto nas manifestações independentes, com pesadas perseguições e prisões, quanto nas grandes instituições e nos eventos, como no caso da Bienal:

Financiada agora pelo poder público, a Bienal de São Paulo começava a entrar num longo período de decadência de seu prestígio internacional. A censura e os conseqüentes boicotes por parte das delegações estrangeiras esvaziavam paulatinamente a Bienal. (OLIVEIRA, 2001, p. 24)

No governo de Ernesto Geisel foram criadas as secretarias estaduais de cultura, a Embrafilme, o Concine e outras agências de fomento, com recursos a fundo perdido, que propiciaram uma aproximação com algumas categorias da cultura. Criada em 1975, a Funarte (Fundação Nacional de Arte) foi a instituição responsável, no Governo Federal, pelas políticas e investimentos no campo das artes. Só em maio de 1985 veio a ser criado o Ministério da Cultura (desmembrado da Educação). Em 1986 surge a primeira lei de incentivo fiscal à cultura: a lei 7.505/86, também chamada de Lei Sarney. Criticada por dar margem a muitas operações fraudulentas, a Lei Sarney permitia a dedução de 10% do Imposto de Renda de pessoas físicas e 2% de pessoas jurídicas dos recursos aplicados na produção cultural, numa operação direta entre produtores e empresas.

Quando assume a presidência da república em 1990, Fernando Collor extingue de uma só vez o Ministério da Cultura, a Lei Sarney e muitas agências de fomento, como a Funarte, a Fundacen (Fundação Nacional de Artes Cênicas), FCB (Fundação do Cinema Brasileiro), Embrafilme, Fundação Nacional Pró-Leitura e o Conselho Federal de Cultura. Esta foi uma atitude desanimadora para um mercado que estava se desenvolvendo rapidamente e provocou protestos, tanto de entidades de classe como de grandes nomes ligados à cultura. Os estados e municípios tentaram compensar a súbita interrupção criando Leis de Incentivo regionais.

No segundo ano do governo Collor, o escritor Sérgio Paulo Rouanet assume como Secretário da Cultura, e cria o PRONAC (Programa Nacional de Incentivo à Cultura) através da Lei 8313 de 23 de dezembro de 1991. Com o impeachment de Fernando Collor, seu sucessor, o vice-presidente Itamar Franco, recria o Ministério da Cultura em 1992 e, no ano seguinte, é promulgada a Lei 8.685, chamada até os dias de hoje Lei Rouanet. Esta retoma os incentivos fiscais para pessoas físicas e jurídicas, numa versão bastante aperfeiçoada da antiga Lei Sarney. Também é deste momento a criação do Fundo Nacional de Cultura, com investimento direto do Governo Federal e a lei 8.685/93 (chamada lei do Audiovisual), além da restauração de algumas instituições culturais previamente extintas. Assim a Funarte volta a atuar três anos após sua extinção.

(...) a Fundação foi recriada, mas acabou subsumida entre os parâmetros da política liberal dos anos 90 – caracterizada principalmente pela redução da participação do Estado - e a contraditória existência das mesmas prerrogativas e funções no âmbito das secretarias que estruturavam o Ministério da Cultura em Brasília. (GRASSI, 2008, p.1)

A partir de 1994, uma série de medidas foi remodelando o Ministério da Cultura, culminando na sua independência completa do Ministério da Educação. Essa nova concepção administrativa indicou uma nova postura de comprometimento cultural, com ações afirmativas por parte do governo federal,

em âmbito de investimento cultural direto que passou a representar cerca de 33% do total investido em cultura (União, Estado e Municípios)¹⁵.

Em 1995, já no governo de Fernando Henrique Cardoso, a lei Rouanet foi modificada, sendo que a principal alteração foi o aumento de 2% para 5% do percentual de abatimento do Imposto de Renda das pessoas jurídicas para o patrocínio de projetos culturais. Inovador foi o reconhecimento e a legalização do agente cultural como intermediário, podendo incluir o custo de seus serviços no orçamento dos projetos e a outra inovação foi abertura da possibilidade de encaminhamento de projetos para análise durante todo o ano. O teto da renúncia fiscal, ou seja, o limite estabelecido pelo governo como teto de investimentos culturais atingiu, desse modo, seu ápice em 1997 e 1998, quando o Ministério da Cultura chegou a utilizar o slogan “A cultura é um bom negócio”.

Em 2003, assume o Ministério da Cultura o cantor e compositor Gilberto Gil, que amplia a política cultural do MinC¹⁶, antes fortemente dirigida à aprovação ou não de projetos propostos pela comunidade, sem uma diretriz clara. A Lei Rouanet também sofre alterações, passando aos percentuais máximos de 4% para pessoa física e 6% para pessoa jurídica dos valores empregados em realizações artísticas.

O Brasil, em um plano geral, apresenta uma estrutura constitucional descentralizada que permite a criação de leis estaduais que tratam do incentivo à cultura. O panorama observável é que os estados brasileiros contam com uma

¹⁵ Dados disponíveis no site da Fundação João Pinheiro, instituição mineira voltada para o desenvolvimento de pesquisas nas áreas de recursos humanos, estudos municipais e metropolitanos, históricos e culturais.

¹⁶ O decreto 4.805, de 12 de agosto de 2003 determina a reestruturação do Ministério da Cultura. São criadas secretarias que atuam de forma transversal e não vinculadas diretamente a cada uma das artes. Elas são: Secretaria de Políticas Culturais, Secretaria de Programas e Projetos Culturais, Secretaria do Audiovisual, Secretaria da Identidade e da Diversidade Cultural, Secretaria de Articulação Institucional e Secretaria de Incentivo e Fomento à Cultura.

estrutura independente, mais ou menos desenvolvida em termos de políticas públicas culturais, conforme o histórico político e social da região.

Em relação aos governos municipais, as opções são ainda mais variadas e de difícil classificação, como destaca o sociólogo José Carlos Durand: “(...) No Brasil, sequer se sabe quantas prefeituras possuem secretarias de cultura e, por conseguinte, em quantas os assuntos culturais são tratados através de secretarias de educação, esportes, turismo, ou outra qualquer.” (DURAND, 2001, p. 67)

1.4. O Incentivo à Cultura no Brasil

Os mecanismos de incentivo à cultura oferecidos pelo poder público passam por prêmios, salões, feiras, campanhas publicitárias, entre tantas outras formas que direta ou indiretamente possam ser consideradas apoio a arte.

Aqui, vamos analisar apenas dois tipos de mecanismo: o incentivo através da dedução do patrocínio dos impostos devidos e o financiamento direto dos governos ao projeto de arte. Estas duas modalidades são oferecidas alternada ou simultaneamente em várias instâncias, que passamos a detalhar.

1.4.1. Os Mecanismos Federais

Uma visita ao site do Ministério da Cultura mostra as diversas formas de apoio atualmente praticadas, sendo que algumas são eventuais, como concursos ou promoções e outras bastante específicas e que fogem ao objeto desta pesquisa, como a Lei do Audiovisual. Para as artes visuais, a grande estrela

do Ministério da Cultura continua sendo a Lei Rouanet, que utiliza o recurso público de forma indireta, valendo-se da iniciativa privada como intermediária e, às vezes, parceira. Com base nesta lei, a empresa que investe em projetos culturais aprovados pelo Ministério da Cultura, poderá deduzir até 100% do valor investido do Imposto de Renda devido¹⁷.

Esta lei vem sendo aperfeiçoada, visando conter abusos e contemplar as necessidades da comunidade artística e da população, mas segue gerando muitas críticas, principalmente no que diz respeito à transferência para o setor privado da escolha de projetos financiados com verba pública.

Yacoff Sarkovas, consultor cultural com larga experiência na criação de políticas culturais para instituições, em entrevista para a Revista Época, afirma:

Nós temos um mecanismo em que dinheiro público é distribuído por empresas. O meio cultural tem que peregrinar pela empresa para buscar dinheiro público. O que faz com que um projeto receba dinheiro público não é um critério público, é um critério privado. (SARKOVAS, 2005)

A Lei Rouanet tem sido utilizada tanto por projetos privados como institucionais. Mesmo a maior parte das empresas, incluindo as estatais, que montam uma política cultural transparente, através de editais públicos, exigem como critério básico do projeto a possibilidade de dedução fiscal do patrocínio.

É importante ressaltar que os incentivos só são dados a projetos que visem a exibição, utilização e circulação pública dos bens culturais deles resultantes. Portanto, não se pode utilizar a Lei Rouanet para aquisição de obras de arte para coleções privadas. A Lei Rouanet possui, além do incentivo a projetos culturais (Mecenato), dois outros mecanismos de apoio: o Fundo

¹⁷ Originalmente, a Lei Rouanet permitia deduzir dos impostos devidos apenas 30% do valor investido, mas em 1997 foi criado o artigo 18, que permite o abatimento de 100% do valor investido, apenas para algumas áreas, onde se incluem as artes visuais.

Nacional de Cultura (FNC) e o Fundo de Investimento Cultural e Artístico (FICART).

Do FNC saem as verbas destinadas a prêmios ou ao Programa de Intercâmbio e Difusão Cultural, que financia passagens de artistas, produtores ou técnicos, para participar de eventos culturais, seminários ou cursos. Este fundo também pode celebrar convênios com pessoas jurídicas sem fins lucrativos e financiar até 80% do projeto que julgar de interesse cultural para a nação.

O FICART foi regulamentado em 2006, mas ainda não foi implementado¹⁸. Seu funcionamento prevê o financiamento de um projeto, de forma que, posteriormente, a receita advinda de bilheteria, patrocínios ou qualquer outra forma, seja reintegrada ao fundo, beneficiando os investidores que formaram um condomínio. Trata-se de um fundo com recursos 100% privados, sem qualquer incentivo fiscal. A demora na sua implementação pode estar ligada a pontos não muito claros para a comunidade cultural como um todo. Os advogados especializados em cultura Fabio de Sá Cesnik e José Maurício Fittipaldi, em artigo publicado na internet, destacam um destes pontos:

A Questão que se impõe, aqui, é saber se o MinC teria competência para promover qualquer tipo de fiscalização em relação a um fundo de investimentos exclusivamente privado, constituído e regulamentado segundo normas específicas. Mais que isso, resta indagar quais os efeitos que um dispositivo deste tipo pode ter sobre a atuação dos agentes privados, em vista da insegurança gerada por um comando normativo que, abrindo a possibilidade de ulterior fiscalização, sequer aponta os critérios, limites ou orientação que tal fiscalização deverá observar. (CESNIK & FITTIPALDI, 2006)

Podemos deduzir que, se entrar em funcionamento, o FICART não promete grande mudança no panorama das artes visuais. O empresariado terá mais dificuldade e insegurança em aderir ao FICART do que encontra atualmente no mecenato, e pela falta de receita direta, o novo mecanismo dificilmente

¹⁸ Em agosto de 2009, conforme acesso ao site do MinC.

contemplará as artes visuais, exceto quando o objeto resultar num produto vendável no varejo, como é o caso de livros ou objetos em série.

Em 28 de Agosto de 2008, Juca Ferreira assume o Ministério da Cultura e já promete, em seu discurso de posse, uma profunda mudança na Lei Rouanet. Estabeleceu um processo bastante transparente para seu objetivo, partindo de fóruns, passando por uma etapa de opiniões por internet, chamada de diálogos culturais e por uma consulta pública, antes que o novo projeto seja apresentado ao congresso. Algumas mudanças administrativas já foram implantadas, visando diminuir a burocracia, como o preenchimento do formulário on-line. Na consulta pública, já foram apresentadas possibilidades concretas de mudança. A principal delas é a supressão da possibilidade do empresário deduzir do Imposto de Renda (IR) 100% do valor investido. Este percentual seria definido de acordo com cada projeto, utilizando critérios ainda bastante vagos, como acessibilidade, descentralização ou desenvolvimento de áreas culturais de pouco retorno comercial. Outra importante alteração discutida, no fórum on-line proposto pelo Ministério e encontros setoriais, seria o aumento da importância e da dotação do FNC, que teria critérios para o financiamento direto dos projetos de interesse cultural, mas com menos apelo e/ou retorno comercial.

É importante ressaltar que os projetos aprovados pela Lei Rouanet podem receber até 6% do IR devido por pessoa física e até 4% do IR devido por pessoa jurídica optante de Lucro Real¹⁹. Até o presente momento, estas alíquotas não estão na pauta de mudanças previstas, embora uma das maiores reivindicações dos produtores seja a inclusão da possibilidade de participação das empresas optantes pelo Lucro Presumido, aumentando consideravelmente o leque de possíveis investidores em cultura, atualmente restrito à grandes empresas.

¹⁹ No Brasil existem duas formas básicas de apuração de impostos incidentes sobre o lucro: o Lucro Real, que é apurado com base em levantamento de balanço e resultados de um período, e o Lucro Presumido, que é um método contábil mais simplificado, apurado mediante a aplicação de percentual fixo sobre a receita.

1.4.2. Os Mecanismos Estaduais

Com uma lógica bastante semelhante à da Lei Rouanet, mas com singularidades regionais, muitos estados brasileiros foram criando suas próprias Leis de Incentivo. Sendo leis estaduais, os empresários que desejam investir na Cultura, terão parte de seu investimento deduzido do Imposto Sobre Circulação de Mercadorias e Serviços (ICMS) devido. Trata-se de um imposto restrito a certas modalidades de empresas, que são as que circulam mercadorias ou serviços. Assim, tanto a pessoa física, quanto muitas empresas (incluindo instituições bancárias), não podem se beneficiar. Não existe um sistema padrão e cada estado da União criou seu próprio mecanismo, com suas singularidades, como pode ser examinado nos exemplos de São Paulo e do Rio Grande do Sul.

A Lei de Incentivo à Cultura do Estado de São Paulo – Programa de Ação Cultural ²⁰ ou PAC - reúne recursos das seguintes fontes: orçamento anual da Secretaria de Estado da Cultura, Fundo Estadual de Cultura e incentivo fiscal através de dedução de até 3% do ICMS devido. Este incentivo é oferecido aos patrocinadores com estabelecimento em São Paulo. Esses recursos são destinados a atividades culturais independentes, de caráter privado, com limitação de valores por área de atividade artística. Os projetos de artes plásticas, visuais e design, por exemplo, podem atingir o custo máximo de 400 mil reais²¹, ou 200 mil reais no caso de artistas iniciantes, experimentações, pesquisas ou novas tecnologias para as artes.

No Rio Grande do Sul, a Lei de Incentivo à Cultura (LIC-RS) tem uma história bastante conturbada, repleta de mudanças, adaptações e dificuldades de funcionamento. Em vigor desde agosto de 1996, a LIC propõe a dedução fiscal de 75% do valor do projeto apoiado, do ICMS devido. Os demais 25% devem ser aplicados pela empresa, como participação direta em marketing cultural. O limite da verba total aplicada, no início, era fixo. Essa foi uma das primeiras alterações importantes, pois a comunidade cultural pedia uma tabela

²⁰ Lei n. 12268 de 20 de fevereiro de 2006.

²¹ Valores referentes ao ano de 2007.

progressiva – que hoje vai até 20% do ICMS devido – de acordo com o faturamento da empresa investidora. Assim, pequenas e médias empresas podem beneficiar-se.

De 2004 a 2007, a LIC enfrentou um problema bastante grave: mesmo depois de aprovados e captados os recursos, os projetos não obtinham liberação da verba do Tesouro do Estado, que alegava não estar em condições de abrir mão desta fatia de recita do ICMS. Assim, o mecanismo entrou em descrédito junto à comunidade cultural. Em 2008, a imprensa gaúcha denunciou abusos na utilização da LIC, provocando um enfrentamento público entre a Secretária da Cultura do Estado Mônica Leal e a então presidente do Conselho Estadual de Cultura Mariângela Grando. Sem dúvida, esta publicidade negativa serviu para afugentar os possíveis investidores e o governo do Estado está trabalhando numa reestruturação do sistema, ainda não implantada, visando recuperar a credibilidade e coibir os abusos.

A falta de recursos nos cofres públicos também foi uma justificativa do Governo do Estado do Rio Grande do Sul, em sucessivas gestões, para jamais ter colocado em prática o Fundo de Apoio à Cultura (FAC/RS), criado através da Lei nº 11.706 de 18 de dezembro de 2001, pelo então governador Olívio Dutra. A idéia deste governo do Partido dos Trabalhadores era a de repetir, agora em escala estadual, a experiência municipal do Fumproarte, que já tinha provado sua eficiência.

1. 4. 3. Os mecanismos municipais

Diversidade de sistemas, métodos e mecanismos fiscais, marcam as políticas culturais das cidades brasileiras que já se propuseram a apoiar a arte e a cultura. Embora o sistema de Fundos tenha prosperado em algumas localidades, como veremos posteriormente, a grande maioria das cidades adotou um sistema da dedução fiscal como o da Lei Rouanet, adaptando para sua estrutura organizacional. Nestes casos, as deduções são impostos municipais, com

algumas variações entre Imposto Sobre Serviços (ISS), Imposto Predial e Territorial Urbano (IPTU) e Imposto Sobre Transmissão de Bens Imóveis (ITBI).

Algumas leis combinam mais de uma possibilidade, como a de Curitiba (PR)²², por exemplo, que disponibiliza para cultura até 2% da arrecadação com IPTU e ISS. Ainda no Paraná, a cidade de Londrina desenvolveu dois mecanismos diferentes: a Lei de Incentivo à Cultura e o Fundo Especial. A Lei Municipal de Incentivo à Cultura em Londrina foi criada em 1992²³ e autoriza a renúncia fiscal, por parte do município de 5% do valor proveniente das receitas de IPTU e ou ISS, para investimento nos projetos culturais aprovados. A lei n.º 8984, de 06 de dezembro de 2002, estabeleceu a criação do Programa Municipal de Incentivo à Cultura (PROMIC) e o Fundo Especial de Incentivo à Cultura (FEPROC), diferenciando-se da proposta anterior pelos seguintes aspectos: o mecanismo de apoio a todos os projetos culturais apresentados e aprovados seria o Fundo Especial de Incentivo à Cultura (FEPROC); e o estabelecimento de duas categorias de projetos passíveis de receber os recursos do FEPROC: Projetos Culturais Independentes (PCI) e Programas e Projetos Estratégicos (PPE). Os PCI são aqueles projetos que se orientam para o circuito cultural já tradicionalmente estabelecido ou cuja inserção seja comunitária e vise estimular a produção artística e cultural nos bairros e regiões da cidade. Para esta categoria são destinados 60% dos recursos do FEPROC. Já os PPE são aqueles que visam dimensionar a cultura para toda a cidade e ativar circuitos culturais, realizando as políticas públicas de cultura, sendo-lhes disponibilizados 40% dos recursos do FEPROC.

A cidade de São Paulo tem um exemplo significativo de mecanismo municipal. Criada a partir do vácuo provocado pelo governo Collor, quando extinguiu os financiamentos públicos anteriormente citados. A Lei n. 10.923, de 30 de dezembro de 1990 foi uma vitória de artistas e produtores paulistanos. A chamada Lei Mendonça²⁴ concede aos contribuintes do Imposto Predial e

²² A Lei Municipal de Incentivo à Cultura de Curitiba (PR), promulgada em 13 de novembro de 1991 e implantada em 1993, sofreu uma reformulação em 2005 para atualização.

²³ A Lei sendo foi regulamentada em 1993 e passou a vigorar em 1994.

²⁴ A lei foi projeto do então vereador Marcos Mendonça.

Territorial Urbano (IPTU), e do Imposto Sobre Serviço (ISS) benefícios fiscais de até 20% do valor devido, no caso de investimentos em projetos aprovados pela prefeitura de São Paulo. A Lei autoriza o apoio a sete categorias²⁵ distintas de projeto, sendo que a quinta categoria engloba artes plásticas, artes gráficas e filatelia. A inclusão da filatelia é incomum nas leis de incentivo e podemos notar também que a fotografia – que em alguns modelos está na área das artes visuais - aqui está na mesma categoria de cinema e vídeo.

Belo Horizonte (MG), implantou sua lei de incentivo à cultura em 1993 (Lei nº 6.498/93). Os empresários podem patrocinar projetos culturais à sua escolha, em valores equivalentes a, no máximo, 20% dos débitos mensais referentes ao Imposto Sobre Serviços (ISS). Também é possível fazer doação ao Fundo de Projetos Culturais. Este Fundo aplica seus recursos em projetos que, por seu caráter experimental ou comunitário, não tenham facilidade de conseguir patrocínio.

Porto Alegre não possui, no momento, uma Lei de Incentivo à Cultura, nos moldes de dedução fiscal. Algumas tentativas têm sido feitas no sentido da implantação deste modelo, a partir de discussões realizadas com a comunidade cultural em diversas gestões municipais, porém nenhuma medida entrou em vigor efetivamente. No entanto, esta foi a cidade pioneira de um mecanismo inovador e diferenciado, o Fumproarte, criado pela Lei 7.328 de 1993.

²⁵ Áreas de Abrangência: I – música e dança; II – teatro e circo; III – cinema, fotografia e vídeo; IV – literatura; V – artes plásticas, artes gráficas e filatelia; VI – folclore e artesanato; VII – acervo e patrimônio histórico e cultural, museus e centros culturais.

2. FUMPROARTE, UM MECANISMO INOVADOR

2.1. O caso de Porto Alegre: o surgimento de um Fundo diferenciado.

O Fumproarte entrou em funcionamento em janeiro de 1994, mas não surgiu como uma idéia solta, chegada com a recente administração petista. Este conjunto de condições, da evolução de medidas que já haviam sido implantadas por governos anteriores somadas às novas idéias é o que vamos focar a seguir.

O setor de cultura municipal em Porto Alegre surgiu, como instituição, no Serviço de Recreação Pública, que já atuava desde 1926 organizando a programação da Praça do Alto da Bronze. Chamada, na época, de Jardim de Recreio, é considerada, pela atual Secretaria Municipal de Esportes, Recreação e Lazer, como espaço pioneiro em recreação pública na América Latina²⁶. Seria também, segundo a administradora pública Andréa Bonow²⁷, a origem dos centros culturais gaúchos, agregando diversas atividades artísticas, além das esportivas. Também este serviço foi a semente do Setor de Cultura, abrigado inicialmente dentro da Secretaria de Educação e Assistência.

Em 1960, a Secretaria de Educação e Assistência convida Iberê Camargo para uma série de encontros com artistas plásticos, na Galeria Municipal de Arte localizada no alto do abrigo de bondes da Praça XV. Como os encontros frutificaram, já surgindo a idéia de um Atelier Livre, para o qual o município cede um local nos altos do Mercado Público de Porto Alegre para as reuniões e os primeiros cursos. Já em 1962, o Atelier Livre já estava consolidado,

²⁶ Site da Secretaria de Esportes, Recreação e Lazer de Porto Alegre, acessado em 18 de fevereiro de 2009.

²⁷ Andréa Bonow, ex-coordenadora Financeira e de Planejamento da Secretaria Municipal de Cultura, trabalhou na Secretaria Municipal da Cultura desde que esta foi implantada, sendo uma das responsáveis pela criação do Fumproarte.

com diversos cursos²⁸, que foram tendo grande procura, atendendo em três turnos e realizando exposições dos trabalhos dos alunos. Isto até o Golpe Militar de 64, pois a partir daí, o referido Atelier passou por momentos difíceis, que culminaram no afastamento do artista Xico Stockinger, seu Coordenador Geral. Era uma época em que a maioria dos artistas, em todo o país, se posicionava politicamente contra o Golpe e o Atelier Livre integrou a resistência. O próprio Xico Stockinger relatou o episódio que definiu o fim de sua gestão, após o encontro com os militantes políticos Vítor Nunes e Caio Lustosa, que buscavam um local para desenvolver material de propaganda contra o regime:

...Levei-os para o Atelier. Nós tínhamos uma porção de salas. Então se fez, lá no Atelier Livre, o Comitê de Propaganda e Resistência Popular. Mas durou pouco. O Caio e o Nunes levaram milhares de pessoas lá, para dentro. Todo mundo a pixar. No segundo ou terceiro dia eu fui pra casa, e quando voltei de bonde, olhei, o Exército tinha tomado conta de tudo. Não tinha mais cartaz nenhum, não tinha mais nada.(...) Aí foi o fim do Atelier. Quer dizer, não foi o fim do Atelier Livre. Eu achei que não devia continuar.²⁹

O Atelier foi fechado e reabriu alguns meses depois, sob a coordenação de Danúbio Gonçalves. Junto com o Instituto de Artes da UFRGS, na época dirigido por Fernando Corona, o Atelier Livre era o grande responsável pela movimentação artística da cidade, promovendo exposições em diversos locais.

O espaço, no Mercado Público já não suportava fisicamente a grande demanda e, em 1972, o Atelier foi transferido para uma casa alugada, na Rua Lobo da Costa, com mais espaço, mais oficinas e uma sala de exposições.³⁰ Nestaa, apresentavam-se apenas artistas que nunca tivessem tido uma exposição individual anteriormente, como afirma Blanca Brites na publicação comemorativa aos 30 anos do Atelier Livre: “É necessário salientar a importância desta iniciativa,

²⁸ Xico Stockinger também lecionava xilogravura, ao lado de Danúbio Gonçalves, que ministrava a oficina de desenho, e Carlos Scarinci, professor de Introdução ao Problema Estético. O gravador paulista Marcelo Grassmann foi convidado para uma oficina de Litografia.

²⁹ Depoimento de Xico Stockinger em *Atelier Livre: 30 Anos*, 1992.

³⁰ Nesta época Danúbio Gonçalves ministrava Gravura; Anestor Tavares, Entalhe em Madeira; Paulo Peres, Desenho; Paulo Porcella, desenho e Wilbur Olmedo, Cerâmica.

uma vez que nos anos 70, o circuito de galerias era numericamente pequeno e restrito a artistas já conhecidos.³¹”

A década de 70 assistiu a muitas mudanças administrativas no quadro municipal, sendo criada a Divisão de Cultura dentro da Secretaria de Educação e Cultura (SMEC). Também neste momento, teve início a idéia de descentralização da cultura, com a criação de centros culturais em bairros.³² Todos contavam com auditórios e salas para cursos, com programação variada, incluindo recreação e esportes, não sendo, portanto, totalmente dedicados às artes.

A Divisão de Cultura também se ocupava de percorrer os bairros com duas programações: a Tenda da Cultura e o Carrossel da Cultura. A primeira era uma armação com lona, que ficava cerca de um mês em cada bairro com cursos de arte e biblioteca de dia e espetáculos de noite. Já o Carrossel era atividade puramente musical, constituída por um caminhão com palco para a apresentação de grupos locais. Também as duas pinacotecas municipais foram criadas nos anos 70: a Pinacoteca Aldo Locatelli, com seu acervo mais vinculado à produção local, e a Pinacoteca Ruben Berta, com acervo fechado, que foi doada pelo jornal Diário de Notícias à prefeitura de Porto Alegre.

É também nessa década que se inicia uma preocupação mais intensa com o patrimônio histórico e também com a sustentabilidade das ações culturais, para que pudessem ter continuidade e maior solidez. As discussões dão resultado e surge o FUMPHAC, Fundo Municipal do Patrimônio Histórico e Cultural. Criado através da lei 4.349 de 30 de novembro de 1977, o FUMPHAC viabiliza os projetos, serviços e obras de recuperação e preservação do patrimônio histórico e cultural de Porto Alegre.

³¹ Atelier Livre: 30 Anos. Secretaria Municipal de Cultura, Porto Alegre, 1992.

³² Bairro Ipiranga, Vila Ingá, Sarandi, Restinga, Parque Madepinho e Vila Floresta foram os primeiros bairros que receberam esses espaços culturais.

Em 1978 o Centro Municipal de Cultura de Porto Alegre é inaugurado, com espaços adequados para o Atelier Livre e um maior espaço para exposições, no saguão de entrada. O edifício comporta ainda dois teatros e uma biblioteca³³. Este centro foi criado com uma clara intenção de integrar as artes num mesmo espaço físico.

Conforme a administradora Andréa Bonow, nesta ocasião já havia muito desconforto na Divisão de Cultura, que estava desenvolvida em demasia para continuar sendo apenas um setor dentro da Secretaria de Educação. Tanto os funcionários como a comunidade cultural acreditavam numa possível emancipação. A idéia de uma Secretaria de Cultura apareceu oficialmente nas promessas de campanha de Alceu Collares, que assumiu a prefeitura de Porto Alegre em 1986, mas só veio a ser concretizada dois anos depois. A Lei 6.099 de 3 de fevereiro de 1988 criou ao mesmo tempo a Secretaria Municipal de Cultura e o Fundo Pró-cultura do Município de Porto Alegre (Funcultura), ambos com seus projetos elaborados pelos funcionários da Divisão de Cultura da Secretaria Municipal de Educação.

(...) Logo que o governador Collares assumiu, a preocupação era tirar a Cultura da SMED, mais para "limpar" a Educação, dentro do projeto do PDT, e não para desenvolver a Cultura. (...) Quando o Felizardo³⁴ assumiu a Divisão de Cultura, pensou em transformá-la em uma Fundação, pois seria mais versátil em termos de verbas e contratações, mas todos os funcionários bateram pé por uma Secretaria. Para garantir a agilidade, nós apresentamos o projeto do Funcultura.³⁵(BONOW)

Trata-se de um fundo de natureza contábil especial, com a finalidade de prestar apoio financeiro aos projetos e atividades culturais desenvolvidos e apoiados pela Secretaria Municipal da Cultura, bem como à realização de obras e serviços necessários à criação, recuperação e à conservação de equipamentos culturais. É a garantia de recursos para as iniciativas da recém chegada SMC.

³³ Teatro Renascença, com 300 lugares, e Sala Álvaro Moreyra, com 80 lugares.

³⁴ Joaquim José Felizardo foi o primeiro titular da Secretaria Municipal da Cultura. O historiador hoje dá nome ao antigo Museu de Porto Alegre e também a um prêmio instituído pela prefeitura.

³⁵ Entrevista com Andréa Bonow, responsável pelos dois projetos, em agosto de 2007.

De início, já foram criadas as coordenações de Artes Plásticas, Artes Cênicas (incluindo a música), Livro e Literatura e Memória Cultural. Os coordenadores respondiam diretamente ao Secretário e eram responsáveis pela política cultural de cada área. Com sede no Centro Municipal de Cultura, a SMC teve um início bastante difícil, com falta de verba e funcionários, pois a Secretaria de Educação requereu a volta dos professores anteriormente cedidos para exercer funções administrativas na Divisão de Cultura.

Em 1989, quando o Partido dos Trabalhadores assumiu a prefeitura de Porto Alegre, ainda não havia uma política cultural clara e pronta para ser implantada. O secretário, Luiz Paulo de Pilla Vares³⁶, iniciou seu trabalho ouvindo a comunidade cultural e implantando, aos poucos, idéias e ações ligadas à descentralização e popularização das artes, dentro das diretrizes nacionais do Partido. Implantou as demais áreas que formam o desenho atual das Coordenações: Música, Cinema, Vídeo e Fotografia, Descentralização da Cultura e Manifestações Populares. Mas, sem dúvida, é consenso que o que a SMC criou de mais revolucionário foi o Fundo Municipal de Apoio à Produção Artística e Cultural de Porto Alegre, o Fumproarte.

O cineasta Giba Assis Brasil³⁷ lembra o momento exato do surgimento deste mecanismo: “(...) Em 1992, a comunidade cultural estava reunida no Teatro Renascença, reivindicando a criação de uma Lei Municipal de Incentivo, quando o então vice-prefeito Tarso Genro, trouxe a idéia de um fundo e um sistema novo.”

A dotação do Fumproarte, definida através de uma Emenda da Câmara Municipal, é a mesma do Funcultura, ou seja, de 3% do Fundo de

³⁶ Escritor e jornalista, foi secretário de cultura de Porto Alegre de 1989 a 1992.

³⁷ Entrevista com Giba Assis Brasil realizada em 14 de maio de 2009.

Participação dos Municípios³⁸. Esta vinculação com o Funcultura é curiosa, pois o Fumproarte permitiria o recebimento de patrocínios e doações, porém para manter a mesma dotação, torna-se inviável. Conforme a administrador Andréa Bonow, a priori, os três fundos são inconstitucionais, pois não se pode vincular receita à despesa, porém a inconstitucionalidade nunca foi motivo de debate.

2.2. O berço ideológico do Fumproarte

O Fumproarte não foi unicamente fruto de uma política cultural pensada pelo governo petista que acabara de ser empossado, visto que foi quase uma decorrência natural do caminho que já havia sido aberto com a criação do Funcultura (anterior ao PT). Porém, toda a sua regulamentação, forma de funcionamento, critérios e objetivos, já foram pensados sob a ótica do PT.

A filósofa Marilena Chauí (1992), em seus estudos sobre a estrutura das políticas públicas culturais, estabelece quatro modalidades principais de relação do Estado com a cultura no Brasil: *A liberal*, que considera as belas artes como privilégio de uma elite escolarizada e consumidora de cultura; a do *Estado autoritário*, onde o poder público define o que deve ser consumido e censurado; a *populista*, que manipula a produção cultural do povo (artesanato, folclore); e a *neoliberal*, que identifica cultura e evento ou produto de massa, privatizando as instituições públicas.

Segundo Marilena Chauí, o Partido dos Trabalhadores recusou as quatro práticas e inovou pensando a cultura como cidadania, de forma mais ampla. Seria uma luta contra a cultura imposta pela indústria do entretenimento e a mídia, assim como contra o elitismo e o clientelismo nas instituições. O

³⁸ O Fundo de Participação dos Municípios é uma transferência constitucional (CF, Art. 159, I) composta de 22,5% da arrecadação do Imposto de Renda e do Imposto sobre Produtos Industrializados. A distribuição dos recursos aos Municípios é feita de acordo o número de habitantes.

programa do Partido também garantia a discussão pública dos orçamentos e das prioridades culturais. No entanto, esta discussão se daria sempre através de representantes eleitos por associações artísticas e intelectuais. Esta premissa estará presente na Comissão de Avaliação e Seleção (CAS) do Fumproarte, sendo alvo de discussões periódicas que colocam em dúvida a legitimidade das associações e a capacidade de julgamento, como veremos mais além.

Conforme Kennedy Piau Ferreira (1999), a crítica do PT a sociedade capitalista motivou uma contraposição à indústria e ao mercado cultural, porém não havia um debate sobre a mercantilização da arte e sobre as especificidades das artes visuais. A questão, que se coloca em quase todas as administrações públicas, independente de partido, de que a arte é um artigo supérfluo e de luxo, ganha na Administração Popular uma chancela da população, posto que nos debates públicos, a exemplo do Orçamento Participativo³⁹, a arte aparece depois de quase todas as demandas básicas da população, como saúde, segurança e educação formal.

Essa concepção ganha impulso quando associada à idéia de que o que é majoritariamente entendido como artes plásticas é a princípio elitista, pois a produção é cara, o acesso às obras únicas é restrito, os espaços para exposição inibem a visitação de um público mais amplo ou as obras são de um hermetismo que impede a fruição plena por parte de um público menos preparado ou iniciado. Seguindo este raciocínio, uma das conclusões é que a ação de um governo democrático e popular deveria ser de priorizar a chamada arte popular, muito mais acessível, em detrimento da chamada arte erudita, a princípio elitista. (FERREIRA, 1999, p. 37)

Estas idéias, embora permanecessem e ainda permaneçam permeando várias instâncias administrativas, foram discutidas e aprofundadas dentro da Secretaria Municipal de Cultura de Porto Alegre. Sem dúvida, a presença de artistas e intelectuais que enfrentaram abertamente a ditadura e ajudaram a colocar o PT no poder, não poderia ser negligenciada, mas a própria SMC não tinha o poder de influenciar a administração municipal como um todo.

³⁹ O Orçamento Participativo foi criado em Porto Alegre, em 1989 e é um processo pelo qual a população decide, de forma direta, a aplicação dos recursos em obras e serviços que serão executados pela administração municipal.

Vários agentes importantes na implantação das políticas públicas (programas, projetos e serviços), como dirigentes, oficinheiros, servidores técnicos administrativos e parcela da população, atuam desarmados de um referencial teórico que lhes permita contribuir para uma implantação mais coerente das políticas. (Op. Cit., pg 168)

Em 1992, foi lançado o livro Políticas Culturais, em Porto Alegre, organizado por CANDIDO, C. e SCHÜLER, F., reunindo textos, entrevistas e depoimentos, no sentido de elucidar o que era o pensamento corrente da administração municipal. Nesta publicação, o então secretário da cultura de Porto Alegre Luiz Pilla Vares afirma: “Essa é uma das funções do Partido dos Trabalhadores: detentor da cultura que é negada às massas, o partido tem o dever pedagógico de proporcionar os elementos críticos que a classe dominante nega aos trabalhadores”. Este papel de governo como detentor da cultura é posteriormente explicado, na mesma obra, como um “mecenato moderno” que não poderia ser confundido com paternalismo ou clientelismo.

O cuidado para que não houvesse atitude paternalista por parte do governo precisava ser equilibrado com sua obrigação social em subsidiar a arte. Curiosamente, na prática da produção cultural deste período a palavra “patrocínio” foi banida dos projetos. Embora fossem patrocinados, houve um acordo tácito entre produtores, empresários e veículos de comunicação e o termo foi substituído por outras expressões como “apoio cultural” ou “financiamento”, como se a palavra “patrocínio” simplesmente não estivesse mais na moda. Ela voltou a ser utilizada com frequência no Rio Grande do Sul a partir de 2004 e 2005, acompanhando o crescimento do neoliberalismo e o fim da preocupação do Estado em ser visto como paternalista.

Ao mesmo tempo em que o processo na administração cultural se estruturava, também o crescimento da gestão e produção cultural, enquanto profissão, parecia muito nocivo na época do surgimento do Fumproarte. Os produtores executivos eram muitas vezes denominados “atravessadores” e

tratados como alguém que estaria explorando artistas e poder público simultaneamente. O Fumproarte foi criado para ignorar o papel deste profissional dentro da cadeia produtiva das artes. No decreto que regulamenta o Fundo, está explícito que é vedada a contratação de serviços para a elaboração de projetos artístico-culturais. Obviamente, as contratações sempre foram feitas, mas sem a respectiva rubrica para o pagamento.

Embora os artistas contratassem produtores, ou mesmo fossem contratados por produtores, a maioria deles entrava como proponente, para descaracterizar a figura do "intermediário". A produtora, especializada em artes visuais, Marisa Veeck, por exemplo, aprovou 15 projetos no Fumproarte até os dias de hoje, porém seu nome não aparece como proponente em nenhum deles. O mesmo se verifica com outros produtores em outras áreas culturais.

No início da Administração Popular, outros elementos ligados às especificidades das artes visuais se consolidaram, tornando as contradições mais evidentes. Em relação a compreensão dos projetos artísticos a serem analisados, o aumento gradativo da arte que busca novos suportes confundiam os administradores, que não sabiam como classificá-los. O próprio organograma da SMC, que criou coordenações para cada arte dificultou o trânsito transdisciplinar. A fotografia, por exemplo, tratada como arte visual pelas universidades, está alocada dentro da coordenação de Fotografia, Cinema e Vídeo, com políticas, espaços e eventos diferenciados da Coordenação de Artes Plásticas.

Ao assumir os governos municipais, os quadros do Partido [PT] geralmente se deparam com uma demanda já institucionalizada que na maioria das vezes está relacionada às artes, pois, majoritariamente o conceito de cultura é reduzido às belas artes e à defesa do patrimônio cultural. A existência de espaços para exposições, muitas vezes precários, mas que devem ser ocupados e a solicitação de cursos de artes são exemplos das demandas com que os administradores se deparam ao assumirem seus cargos. Porém, a falta de uma reflexão específica sobre a arte favorece o simples aperfeiçoamento do que já se fazia anteriormente. (FERREIRA, 1999, p.20).

O Fumproarte surgiu em meio a todas essas discussões e contradições e, por isso, foi sofrendo modificações em toda a sua história. No

entanto, a base ideológica do PT esteve sempre presente. Na publicação lançada por ocasião dos 5 anos do Fumproarte⁴⁰, o então prefeito Raul Pont (PT) se refere ao sistema como uma forma de não cair no “jogo perigoso do mercado”, enquanto a secretária de cultura Margarete Moraes (que sucedeu Pilla Vares) afirma que, no Fumproarte, a arte de vanguarda, a arte radical e a arte popular não são olhadas com os “olhos-de-cifrão do lucro”.

Sem dúvida, a visão dos setores de esquerda foi tornando-se mais condescendente com o mercado e a indústria cultural, com o passar dos anos. Os gestores públicos tiveram de repensar suas propostas e políticas culturais em todas as instâncias, mas com reflexos e atitudes muito pontuais. No entanto, a discussão é presente:

Tanto no Ministério da Cultura, quanto nas secretarias estaduais e municipais existe uma visão na qual o Estado assume uma posição de realizar atividade de manutenção de teatros, salas de concerto, cinemas, museus, acervos e coleções. Ele se sente responsável por essa tarefa e realiza políticas culturais muito direcionadas. Por um lado apóia atividades ligadas à cultura popular, como folclore e festas, e por outro incentiva segmentos de cultura mais erudita, como óperas, balés, literatura. O seu relacionamento com a cultura se concentra nessas duas frentes que estão fora do mercado, com apoios e subsídios. Ou seja, prevalece a visão de que o Estado não pode entrar na área de mercado. No mundo em que vivemos, essa visão tradicional caducou. (FILHO, 2006, p. 28)

No caso específico do Fumproarte, o jogo com o mercado é praticamente inexistente, como veremos a seguir, porém, mesmo depois que o Partido dos Trabalhadores deixou a Prefeitura Municipal de Porto Alegre, não houve nenhuma tentativa de modificação dos critérios ou do funcionamento do mecanismo pela administração seguinte.⁴¹

⁴⁰ SECRETARIA MUNICIPAL DA CULTURA. *Fumproarte 10 Anos*. Porto Alegre, Editora Pallotti, 2003.

⁴¹ As eleições de 31 de outubro de 2004 levaram ao poder o Prefeito José Fogaça, numa coalizão do PPS e PTB.

2.3. Características e peculiaridades do Fumproarte

A primeira e mais importante característica do FUMPROARTE é o financiamento direto dos cofres públicos ao projeto proposto por qualquer produtor cultural⁴², residente em Porto Alegre a, no mínimo dois anos. O financiamento é de até 80% do valor do projeto, de forma que o proponente deve buscar em outras fontes o restante do valor pretendido. Estas variam entre contrapartidas financiadas por patrocinadores privados, investimento pessoal dos artistas ou produtores, ou por doação de bens e serviços, podendo ser utilizadas leis de incentivo estaduais ou federais. Mesmo não financiando a totalidade dos projetos, o desembolso direto é bastante atraente para a comunidade cultural, que não precisa recorrer às empresas privadas para a obtenção do patrocínio total ou parcial, como nos casos da LIC-RS ou Lei Rouanet.

Se analisarmos a mesma questão pelo ponto de vista da política pública cultural, o diferencial é ainda mais radical: o poder público não repassa para as empresas privadas a responsabilidade de decidir o que deve ou não ser financiado. Esta situação é comentada por Danilo do Santos Miranda⁴³:

As políticas de cultura são fundamentais e, quando o Estado se retrai naquilo que é seu desempenho em favor dos interesses públicos, avançam os interesses de mercado, que em síntese são corporativos e privados, portanto de benefício restrito. (MIRANDA., 2006, p. 17)

Quando o Estado abre mão desta função, não apenas se omite, mas condena antecipadamente uma série de manifestações artísticas, notadamente as de vanguarda, pesquisa e experimentação. Como é bastante evidente, as empresas privadas buscam um resultado comercial, portanto, na hora de

⁴² Nesta definição utilizada na Lei que criou o Fumproarte, “Produtor Cultural” é qualquer pessoa que produz cultura, incluindo os artistas, e não se refere à profissão regulamentada de produtor cultural.

⁴³ Sociólogo e diretor regional do SESC de São Paulo, na apresentação do livro *Privatização da Cultura – A Intervenção corporativa nas artes desde os anos 80* de Chin-Tao Wu.

patrocinar um projeto, sua escolha será dirigida ao artista ou o produto cultural já consagrados pela mídia, ou mais facilmente aceitos por ela.

Mesmo que possamos lembrar grandes empresas que estabeleceram cuidadosas políticas culturais e criaram fundações ou institutos de pesquisa ou de incentivo à arte, esta não é a regra geral. O incentivo à busca de novos caminhos e tendências segue restrito às universidades e programas governamentais, quando existem, e para a população com acesso aos mesmos.

Assim, o Fumproarte está, pelo menos em 80%, fora da lógica do mercado, permitindo a realização de projetos artísticos de qualquer natureza e independentes de um caráter comercial. Os critérios para as escolhas dos projetos passam a ser definidos pelo poder público, o detentor dos recursos financeiros.

No caso do mecanismo que ora estudamos, foi criada a Comissão de Avaliação e Seleção (CAS), formada por nove componentes titulares, sendo seis representantes do setor artístico-cultural e três representantes da administração municipal. Para cada representante titular é escolhido um suplente, e os representantes da administração municipal são designados pelo Secretário Municipal da Cultura. Os representantes do setor artístico-cultural são escolhidos por um colégio eleitoral composto por Associações e entidades de classe do setor, sem fins lucrativos, com reconhecida representatividade na área cultural⁴⁴.

Na prática, quando um proponente inscreve seu projeto, este é apresentado em três vias, que serão analisadas por três pareceristas⁴⁵, sendo

⁴⁴ Atualmente, as artes visuais têm apenas duas associações cadastradas: o Núcleo de Gravura do Rio Grande do Sul e a Associação Riograndense de Artes Plásticas Francisco Lisboa, conhecida como Chico Lisboa. Outras três associações da área já foram cadastradas, mas não se mantiveram: a dos ceramistas, dos escultores e dos artistas gráficos.

⁴⁵ Nos dois primeiros editais o sistema era outro, com um relator e um revisor. Isso está que está detalhado no capítulo 3. O método se mostrou inviável pela quantidade de projetos. Assim se criou

que um pertence à área específica do projeto e os outros dois serão escolhidos por sorteio. No caso de um projeto de fotografia, por exemplo, apenas um membro da CAS, representante de uma associação ligada à fotografia, cinema e vídeo, fará análise da proposta. Os outros dois pareceristas dependerão do sorteio. Podem ser artistas plásticos, técnicos do serviço público, representantes da associação de poetas ou de qualquer outra manifestação artística.

Quando a proposta é de arte contemporânea, seguidamente os projetos são analisados por outras áreas que não a de artes plásticas, particularmente quando incluem performances ou vídeo.

Uma das características do processo é essa interdisciplinaridade. É um ponto fraco, porque está sujeita a críticas, direto. Já vi muitos pareceres sem consistência. (...) O conselho é o retrato da comunidade cultural que tem em Porto Alegre. Mal ou bem representada. A pergunta que muitas pessoas fazem é se aqui as entidades são representativas mesmo. Algumas não são, definitivamente. Daí as pessoas tem que participar das entidades e exigir que se coloque no conselho uma pessoa qualificada. O proponente tem que saber que seu projeto vai ser lido por pessoas que não são da área. Tem que sair do academicismo e explicar bem, inclusive os termos técnicos.⁴⁶ (SANTI)

Numa pesquisa realizada em 2001⁴⁷, o grupo formado por membros da CAS considerou que a grande fragilidade do Fumproarte é depender demais das pessoas que estão fazendo parte da CAS em dado momento, e isso significa que uma área que está desorganizada, num período determinado, passa a ser sub-representada, o que pode gerar distorções que vão se refletir necessariamente no resultado da seleção. Na conclusão geral desta mesma pesquisa, reunindo opiniões de todos os grupos, percebe-se duas vertentes: os que acreditam que os problemas da CAS advêm da forma como o Fumproarte está constituído (multidisciplinariedade da comissão, dotação orçamentária insuficiente, excesso de subjetividade) e aqueles que vêem dificuldades na falta

a folha resumo, dentro do formulário, permitindo que toda a CAS tenha acesso, ao menos aos dados principais da proposta apresentada.

⁴⁶ Entrevista com Álvaro Santi realizada dia 13 de setembro de 2007.

⁴⁷ Pesquisa realizada pela Assessoria de Estudos e Pesquisas da SMC, com a finalidade de avaliar os primeiros 10 anos de funcionamento do Fumproarte, publicada como relatório.

de qualificação das pessoas que a compõem, portanto, problema da comunidade cultural e da SMC.

A representatividade das categorias artísticas, ou a sua falta, ainda possui outro elemento particular: não é necessariamente o dirigente de uma associação que se torna membro da CAS. O dirigente indica um representante, que não precisa sequer ser membro da associação. Não há critério específico de representatividade ou de qualificação nesta escolha. Andréa Bonow, uma das criadoras do Fumproarte, justifica o método:

O que se esperou sempre da comissão, não é que as pessoas sejam qualificadas, no sentido de ter que entender das artes. O que se espera é que sejam pessoas que possam ter um olhar até diferente, para poder fazer uma avaliação. (...) Se espera que eles sejam sensíveis à arte e não especialistas em arte. ⁴⁸ (BONOW)

Alguns mecanismos auxiliam os projetos de mais difícil compreensão. Um deles é a possibilidade de que algum membro da CAS peça vistas ao projeto, durante a primeira etapa. Neste caso, alguém que domina a área em questão, percebe a dificuldade de avaliação ou compreensão dos colegas e faz um novo parecer, o que pode gerar, por outro lado e dependendo do caso, manipulação ou indução no exame das propostas.

O atual coordenador do Fundo, Álvaro Santi⁴⁹, considera que uma das características diferenciais é o fato de haver reuniões abertas ao público, onde o proponente pode intervir diretamente no decorrer do processo. Segundo ele, somente o Fundo Estadual de Pernambuco também realiza reuniões públicas.⁵⁰ No Fumproarte, o proponente tem o direito de manifestar-se no momento da leitura dos pareceres, podendo reverter um parecer negativo, e

⁴⁸ Entrevista com Andréa Bonow realizada em 1º de agosto de 2007.

⁴⁹ Foi membro da Comissão de Avaliação e Seleção do Fumproarte de 2000 a 2003 e, desde 2004, está na gerência do mesmo.

⁵⁰ Em Pernambuco, o Fundo estadual foi criado a partir da Lei 12.310 de 19 de dezembro de 2002. O Regimento interno da comissão de avaliação não determina reuniões públicas, o que não garante continuidade desta prática.

intervir por escrito na seleção final. Conforme a coordenadora anterior, Beti Tomasi⁵¹, o pedido de vistas foi uma idéia do cineasta Giba Assis Brasil, implantada em 1995: “Antes, mesmo que o proponente tivesse o direito de falar, sua argumentação não mudava o rumo do projeto. Servia apenas como desabafo. O novo sistema funcionou e muitos projetos foram financiados em função da defesa oral”.⁵² (TOMASI)

Caso o projeto seja desclassificado em um dos concursos e voltar posteriormente, será entregue a relatores diferentes dos que já haviam sido anteriormente. Este é um cuidado existente nas comissões que atuaram até o momento, mas que não consta do regimento interno. Em seu depoimento, o artista Munir Klamt⁵³ conta que já teve projetos não recomendados e que acabaram sendo financiados, graças à esta defesa, porém outros tiveram de ser reapresentados diversas vezes. Neste sentido, ele acredita que a qualificação da CAS é indispensável: “O parecer é bom quando ele deixa claro o que pode ser melhorado no projeto, mesmo que seja negativo. Quando os pareceres são opinativos, não colaboram com nada. Nós sempre seguimos os pareceres consistentes para aprimorar os projetos.” (KLAMT)

Outro cuidado informal é o de buscar no mínimo um parecerista de cada área na composição da CAS. Se, após a eleição dos membros representantes das associações, alguma das áreas ficar descoberta, a SMC busca um funcionário ligado a área artística ausente, para preencher sua cota na CAS. Entretanto, nem sempre é possível e, em diversos concursos não houve representante de artes visuais, como veremos na análise do capítulo III.

O Fumproarte prima, enquanto mecanismo de política pública cultural, por sua grande preocupação em avaliação de resultados e constantes

⁵¹ Membro suplente da CAS no primeiro edital, assumiu a gerência do Fumproarte a partir do segundo, permanecendo até o final de 2003.

⁵² Entrevista com a gestora Beti Tomasi realizada em 22 de abril de 2009.

⁵³ Entrevista com o artista multimídia Munir Klamt em 6 de maio de 2009.

aperfeiçoamentos, a partir de consultas públicas e pesquisas. Em 1998 foram organizados debates por áreas e, no ano seguinte, um amplo seminário, que resultou em um livro em comemoração aos 5 anos de seu funcionamento. A já citada pesquisa de 2001, também foi realizada para reavaliação e aperfeiçoamento do sistema. Os objetivos da pesquisa foram avaliar a relação estabelecida entre a comunidade cultural e o Fumproarte; apreender as diferentes visões dos artistas sobre o Fundo; colher sugestões sobre o Fundo, que possibilitassem mudanças no seu funcionamento e divulgar os resultados da pesquisa para a comunidade cultural, viabilizando a continuidade dessa discussão.

Outra peculiaridade do Fumproarte é a divisão da inscrição e análise por áreas, como música, teatro, dança e memória. Estas áreas sofreram pequenas alterações durante os anos, na maior parte apenas na sua nomenclatura⁵⁴, e são mais ou menos correspondentes às áreas escolhidas pela Secretária Municipal de Cultura em suas coordenações. Percebe-se que, no início, a idéia seria a de manter o mesmo critério de divisão em áreas, mas o Fumproarte e a SMC foram tomando seus rumos, com o passar do tempo e com as mudanças nas necessidades a serem atendidas. O Fumproarte, por exemplo, permite inscrever projetos na área de “humanidades”, que não corresponde a nenhuma Coordenação⁵⁵ da Secretaria. Já a SMC, possui a Coordenação de Manifestações Populares, que não está prevista como área no Fumproarte.

Os projetos de artes visuais podem aparecer em mais de uma área do Fumproarte: artes plásticas, fotografia, memória ou até teatro. Aparentemente, é uma decisão simples para o proponente: apenas uma escolha burocrática na hora de preencher o formulário⁵⁶. Ele escolherá a área mais adequada ou marcará mais de uma possibilidade, porém as conseqüências podem ser

⁵⁴ As artes plásticas aparece em alguns anos como artes visuais, cinema aparece como audiovisual e teatro, como artes cênicas.

⁵⁵ A SMC se divide em Coordenações responsáveis por cada área da cultura.

⁵⁶ Anexo1

decisivas. Áreas com maior concentração de projetos tendem a ter menor percentual de projetos financiados. Álvaro Santi explica:

As pessoas colocam a área que elas acham adequada ao projeto. A gente olha e se dá conta que às vezes tem mais de uma área. A gravação de uma trilha sonora, por exemplo, é música e teatro. As conseqüências práticas são que neste caso, o projeto vai ser obrigatoriamente distribuído para um relator indicado de música e um de teatro. Serão dois indicados no lugar de um. Já houve caso de indicar três. Para fins estatísticos existe uma categoria “multidisciplinar”. Daí se for música e teatro, eu divido o resultado ao meio. Se tiver mais de dois, vai para o multidisciplinar.(...) Artes Plásticas, Fotografia e Dança tem menos projetos que as outras áreas. Lá na seleção final chegam, vamos dizer 30 de música, 30 de teatro e 6 ou 7 das artes visuais. Daí a tendência é escolher sempre um de cada área. Então proporcionalmente mais das Artes Visuais são aprovados. De certa forma isso é meio injusto.⁵⁷ (SANTI)

É importante ressaltar que esta afirmação do Coordenador se refere realmente à última etapa do processo, que detalharemos ainda neste capítulo, e que trata do momento em que os projetos aprovados no mérito competem entre si pela verba disponível.

A questão da divisão por áreas também tem outro fator complicador: o suporte utilizado pela obra. Alguns suportes são tão intimamente ligados a cada área das artes, que muitas vezes superam o conteúdo. Podemos tomar como exemplo um projeto que prevê o lançamento de um DVD com uma peça teatral. Ele poderá ser analisado por pessoas de teatro, ou de cinema e vídeo, que terão referências teóricas e práticas bastante distintas. Trazendo o exemplo para as artes visuais, os livros de arte e catálogos podem receber pareceres equivocados, no caso de serem analisados por pessoas da área de livro e literatura. Segundo a produtora Marisa Veeck⁵⁸, os pareceristas tendem a comparar os orçamentos com os de livros de literatura, sendo que os de arte são frequentemente mais caros, devido ao cuidado gráfico – fotografias, cores, tratamento de imagem – necessários à obra visual.

⁵⁷ Entrevista com Álvaro Santi realizada em Porto Alegre, dia 13 de setembro de 2007.

⁵⁸ Entrevista com Marisa Veeck realizada em Porto Alegre, dia 9 de abril de 2009.

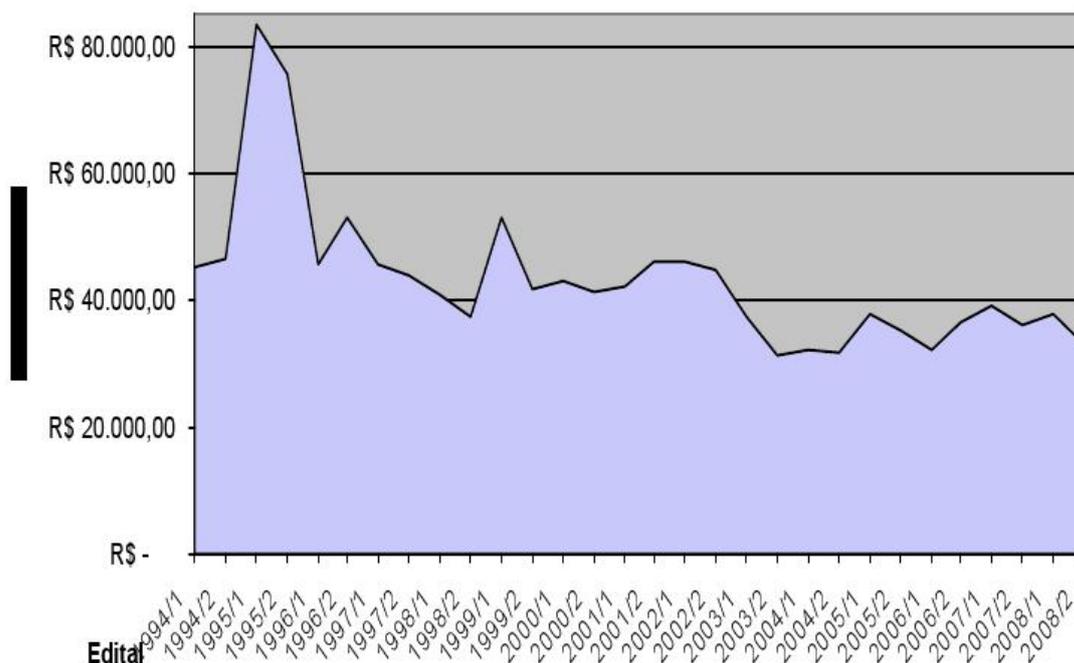
Em alguns momentos de sua trajetória, os membros da CAS questionaram se não seria o caso de dividir o Fundo em áreas, com verba e pareceristas próprios, porém a conclusão foi de que a concorrência entre as áreas seria um mecanismo saudável que reduz o corporativismo e, além disso, algumas áreas ficariam seriamente prejudicadas, pois seus projetos são tecnicamente mais caros. Apenas o estabelecimento de critérios já geraria desconforto e polêmica.

Outro ponto particular deste mecanismo está dentro parágrafo três da Lei, que determina ser vedada a aplicação de recursos do Fumproarte em obras, produtos, eventos ou outros, destinados ou circunscritos a circuitos privados ou a coleções particulares. Se tomado ao pé da letra, este parágrafo inviabilizaria a grande maioria dos projetos já financiados, posto que produtos como livros, CDs ou obras de arte podem ser vendidos à particulares, para integrar suas coleções privadas. Porém, em toda a trajetória do Fumproarte, não houve polêmica a respeito desta questão, pois ela é compensada pela exigência de um retorno de interesse público. Assim, mesmo que as obras de uma exposição sejam vendidas posteriormente, a CAS não aceita que a exposição seja fechada à convidados ou investidores.

Em relação aos custos de cada projeto, não existe um limite estabelecido em lei, no entanto, a comunidade cultural de Porto Alegre já sabe que o mecanismo não se presta para projetos de grandes orçamentos. No ano de 2007, por exemplo, a média de custo dos projetos aprovados não chegou a 100 salários mínimos.

No gráfico a seguir, disponibilizado no site do Fumproarte, podemos observar que, nos primeiros anos de funcionamento deste mecanismo, foram aprovados projetos de custo unitário mais alto e a tendência de aprovação de mais projetos, de menor custo, por concurso se firma após o ano de 2002.

INDICADOR: valor médio real do financiamento por projeto aprovado 1994-2008
(corrigido p/IGP-M)



O parecer, dado em 2003⁵⁹, pelo arquiteto e especialista em patrimônio histórico George Augusto Moraes de Moraes demonstra esta preocupação com o custo individual dos projetos:

O Projeto inegavelmente tem seu mérito e importância para a capital gaúcha. A proposta do Fumproarte, acredito ser, é buscar financiar o maior número possível de projetos dentro da pouca verba disponível⁶⁰. Assim sendo, o projeto por prever lançamento de belíssimo livro e mais exposição fotográfica, que já estará retratada no próprio exemplar dificulta sua aprovação. (MORAES)

Na pesquisa qualitativa realizada em 2001 aparece que o chamado “teto”, ou valor máximo para aprovar projetos, que inexistia enquanto norma escrita, é prática reconhecida até por alguns componentes da CAS. Segundo o

⁵⁹ Projeto “Amigos Artistas” de 2004, com parecer não recomendado, tendo como proponente o fotógrafo Fernando Zago e, como produtora, Marisa Veeck. O valor total do projeto era de R\$ 59.051,76, ficando para o Fumproarte R\$ 47.061,16 (79,69%). O projeto propunha a edição de 1000 livros num total de 128 páginas com a reprodução de fotos de 100 artistas gaúchos com um pequeno currículo de cada um deles, além de uma exposição das fotos.

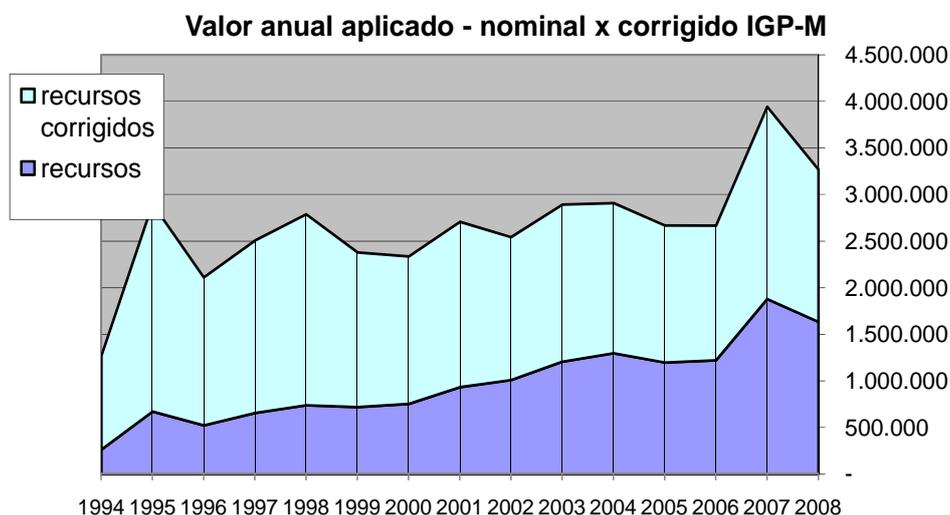
⁶⁰ Esta afirmativa não é consenso entre os membros da CAS e não consta do regimento interno.

relatório da pesquisa, trata-se de “uma política informal, que vem desqualificar a arte, não colaborando para a profissionalização dos artistas”. Neste sentido, Beti Tomasi acrescenta que os membros da CAS tendem a lidar com valores absolutos, sem contextualizar: “Cinquenta mil reais pode ser caro para um projeto, mas muito barato para outro”. Essa afirmação é consenso tanto para produtores quanto para artistas, isso, no entanto, não impede que cada área queira defender propostas de seu setor.

Tanto o recurso total disponível em cada edital, quanto o recurso destinado a cada um dos projetos aprovados, ficam à disposição da população no site do Fumproarte e uma rápida pesquisa permite ao proponente perceber se seu projeto tem chances de aprovação, apenas pelo orçamento. Abaixo, apresentamos uma tabela com o valor total anual investido, durante o período estudado.

Ano	Valor R\$
1994	262.506,73
1995	670.801,89
1996	522.166,91
1997	655.614,03
1998	738.706,00
1999	718.792,84
2000	753.233,62
2001	932.661,09
2002	1.009.673,83
2003	1.206.671,45
2004	1.296.980,84
2005	1.197.569,73
2006	1.221.697,00
2007	1.879.427,43
total	11.432.144,53

Estes valores não correspondem a um crescimento real em todos os anos, havendo a necessidade da correção monetária. Conforme índices municipais, esta correção está presente no gráfico abaixo.



Chegamos então ao momento mais temido por artistas e produtores: o gargalo final, onde o orçamento total do número de projetos recomendados sempre supera o recurso disponível, criando uma disputa entre as propostas. Para compreender bem este processo, é preciso conhecer, grosso modo, as etapas pelas quais passa cada projeto inscrito no Fumproarte.

Depois de encerrado o prazo de inscrições, os projetos entregues e protocolados em três vias até data e horário limites, são encaminhados ao Comitê Assessor, para uma análise técnica. Ali será verificado se todos os documentos e anexos foram juntados ao processo, se o formulário está preenchido corretamente e se o orçamento é compatível com os valores médios de mercado. Esta é uma fase que desclassifica muitos projetos, sendo que qualquer alteração ou correção pode ser feita e o projeto pode ser reinscrito no semestre seguinte.

Na Lei Rouanet e na maioria das LICs, a falta de um documento, anexo ou de alguma parte do formulário, será sinalizada, para que o proponente providencie sua inclusão ao processo, sem que isso acarrete em desclassificação. Porém o cronograma rígido do Fumproarte não permite este recurso: para que os projetos sejam aprovados juntos, não podem depender de um ou outro proponente executar correções. A Rouanet e as LICs aprovam projetos individualmente, e cada um num prazo, posto que os projetos não concorrem entre si.

Na segunda etapa, à qual já nos referimos anteriormente, o projeto é distribuído para três membros da CAS, que farão sua análise separadamente, elaborando um documento para ser lido na reunião aberta. Este parecer pretende analisar basicamente o mérito do projeto e seu retorno de interesse público, mas seguidamente questiona orçamentos e demais questões técnicas. Quando um lote de projetos tem seus pareceres elaborados, é convocada⁶¹ uma reunião pública, onde serão lidos os três pareceres de cada projeto. Caso o projeto em questão obtenha dois ou três pareceres favoráveis, está automaticamente aprovado e passará a concorrer pelo financiamento na etapa final. Caso obtenha dois ou três pareceres desfavoráveis, um representante do projeto - constante da ficha técnica – é convidado a fazer uma defesa oral, para esclarecimentos. Neste momento, os demais membros da CAS podem solicitar vistas ao processo e elaborar novos pareceres, que serão lidos em nova reunião aberta.

A última fase é a mais desgastante para os proponentes, pois os projetos terão de concorrer entre si, pela verba insuficiente. Nos primeiros anos, esta sessão final podia durar até 20 horas e, hoje, os recursos da informática tornaram o processo mais ágil, embora ainda seja um trabalho demorado, de uma jornada inteira. Qualquer pessoa pode assistir, porém não é dada a palavra aos representantes dos projetos, como na reunião anterior. Caso haja algo incorreto no debate, a audiência pode encaminhar à mesa notas por escrito. Os projetos

⁶¹ Até 2007, os proponentes tinham que telefonar periodicamente para a SMC para saber a data das reuniões. Hoje, o Fumproarte disponibiliza no site a lista de projetos que serão analisados em cada sessão.

são analisados por lotes e votados. O vencedor de cada lote é retirado da pauta, seu valor é deduzido da verba total disponível e os demais voltam a concorrer em novo lote, até que a dotação esteja esgotada. A votação de cada lote é precedida de um pequeno debate, sempre público, onde alguns membros da CAS justificam suas escolhas e, muitas vezes, exercem poder de convencimento sobre os demais.

Esta reunião final expõe a maior fragilidade da CAS, e é a mais difícil de ser provada concretamente, embora tenha sido citada por todos os entrevistados como tal: o lobby. Aparentemente, alguns setores culturais se unem para aprovar projetos de amigos e conhecidos, sendo que não há denúncias de corrupção financeira. Seria apenas uma demonstração de poder dentro de cada área e uma possível troca de favores. A administradora Andréa Bonow explica que é difícil fazer com que alguns membros da CAS entendam que estão ali para representar a comunidade cultural como um todo e não para defender os interesses da sua área: “A comissão tem que saber que todos têm o direito de opinar, e quando entra o corporativismo, estraga tudo. Não digo que sempre entre, mas quando acontece é muito ruim”. A produtora Marisa Veeck⁶² acredita que o lobby é mais comum nas áreas artísticas que propiciam a formação de grupos, como o teatro e o cinema. Conforme seu depoimento, o artista plástico tem um trabalho demasiado individual para que crie um grupo de pressão. A ex-coordenadora do Fumproarte, Beti Tomasi⁶³, coloca que a questão do lobby pode ser entendida de duas formas: a área que busca aprovar mais projetos que a outra e também o interesse pessoal de um membro da CAS na aprovação de algum projeto específico. Ambos os casos acontecem, mas o segundo torna-se muito evidente na hora da votação, podendo provocar constrangimento público.

Num município como Porto Alegre, onde os atuantes no mundo artístico são todos conhecidos entre si, torna-se quase impossível obter uma comissão julgadora totalmente isenta de pressões ou referências que a faça julgar

⁶²Entrevista realizada em Porto Alegre, dia 9 de abril de 2009.

⁶³Entrevista realizada em Porto Alegre, dia 22 de abril de 2009.

um projeto unicamente pelo que ele propõe em si mesmo. Em esfera federal, o Ministério da Cultura busca pareceristas de regiões distantes da região do proponente do projeto para a Lei Rouanet, propiciando maior isenção. No caso da Lei Rouanet, não há concorrência entre projetos, tornando a aprovação garantida, contanto que o projeto seja considerado cultural e esteja bem formatado. Assim, os pareceristas nunca são questionados pela comunidade cultural.

Porto Alegre, embora considerada uma cidade de dimensão populacional considerável, possui uma comunidade cultural que se reconhece entre si, mesmo que não chegue a ter visibilidade nacional. Se a CAS, ao invés de ser formada por membros indicados por associações, fosse formada por intelectuais de notório saber, provavelmente também sofreria as acusações de lobby e corporativismo. Na pesquisa de 2001, um dos grupos chega a propor: “Para evitar “favoritismos” e trazer “neutralidade e isenção” ao processo de seleção dos projetos, seria ideal trazer críticos de fora de Porto Alegre para compor a Comissão”. Seria uma possibilidade interessante, porém de tão alto custo que inviabilizaria sua manutenção.

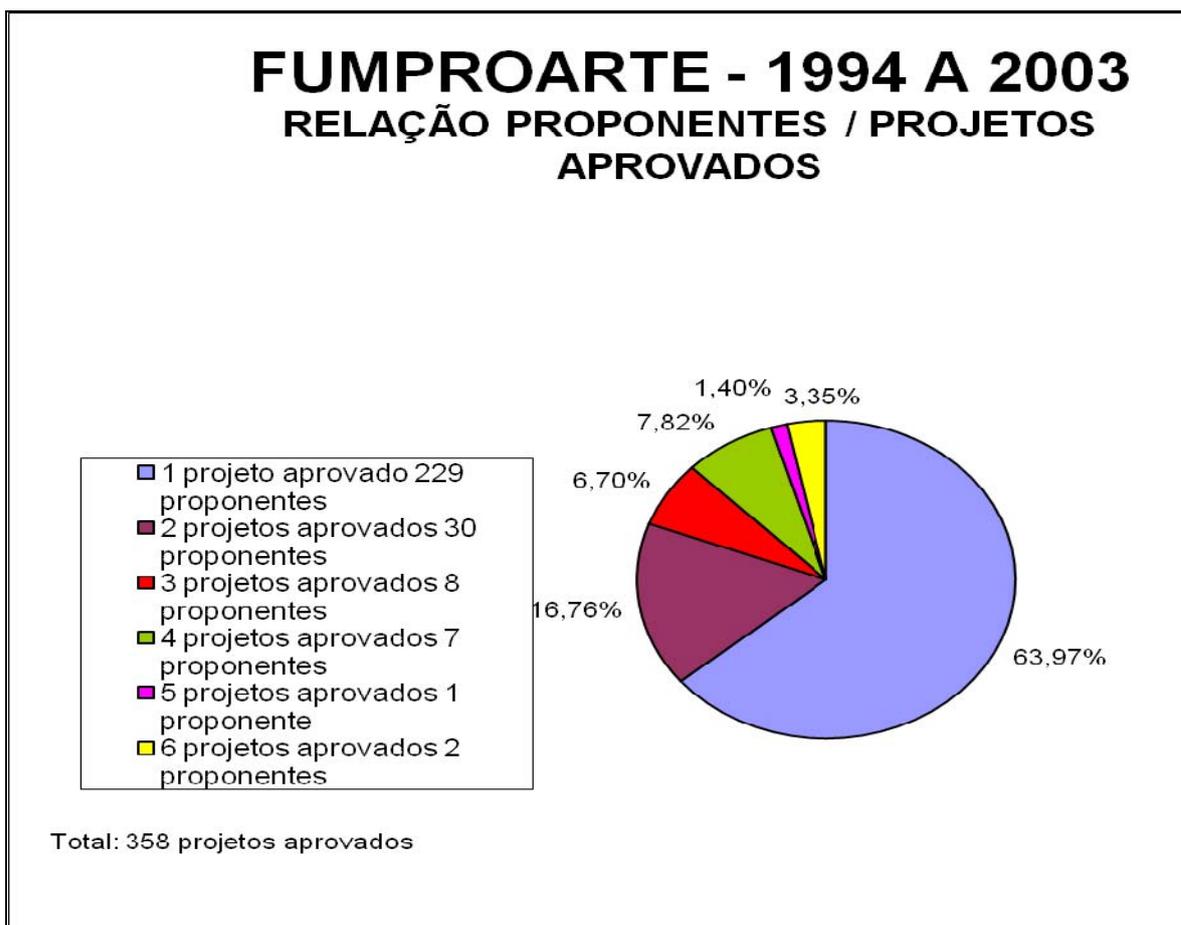
O fato é que, muitos dos contemplados em todas as áreas se repetem ano após ano. Esta não é, necessariamente, uma indicação de favorecimento, como poderia parecer. Pode apenas significar que o proponente aprendeu o chamado “caminho das pedras”, realizando bons projetos. Porém esta não foi a alegação da SMC quando, em 2008 criou uma nova regra: cada proponente só pode entrar com um projeto. Ora, se estivéssemos ainda no período em que o produtor cultural era considerado um “atravessador” nocivo à cadeia produtiva, esta regra se justificaria, porém este não é o caso. Trata-se apenas de uma tentativa de evitar que sempre os mesmos sejam aprovados.

Na prática, não surte o efeito esperado, posto que, como já vimos, qualquer pessoa da ficha técnica pode ser proponente. O efeito é apenas o de desestimular os produtores profissionais de utilizar o Fumproarte ou de fazê-los

colocar sobre o artista a responsabilidade legal, contábil e administrativa do projeto, o que é claramente função do produtor.

Esta questão está em discussão constante desde a criação do Fumproarte. E isso se agrava na medida em que as funções criadas com o aquecimento da economia da cultura (formatador de projetos, captador de recursos, produtor executivo e outras) ocupam sólidas posições na cadeia produtiva da arte. Na pesquisa de 2001, a maior parte dos grupos discutiu o tema:

Acredita-se que a Comissão “não vê com bons olhos” a previsão de gastos com produtores para gerenciar a parte formal do projeto, pois tem interesse que “o proponente se dedique ao projeto”. Discordam desse ponto de vista, alegando que tal produtor se faz realmente necessário para que o proponente possa se dedicar à arte.⁶⁴



⁶⁴ Transcrição da discussão do grupo 3 da pesquisa. Grupo formado por proponentes que tiveram projetos aprovados. Anexo II.

Pela própria criação do gráfico anterior, disponibilizado pela SMC, vemos que já existe a preocupação em diagnosticar a reincidência de proponentes, no entanto, o gráfico acaba tornando-se inválido, quando sabemos que seguidamente o real proponente utiliza oficialmente o nome do artista. Também, em entrevista, a ex-gerente Beti Tomasi, responsável pela criação deste gráfico, conta que utilizou um método diferenciado para algumas áreas. Em teatro, por exemplo, considerou todos os membros de um grupo como um único proponente, mas isso não aconteceu nas artes visuais.

Outro ponto é motivo de atenção nos mecanismos que estudamos: o Retorno de Interesse Público (RIP). Cada projeto deve incluir em sua proposta de resultados um retorno que privilegie o acesso do público aos bens culturais. Esta medida não é um diferencial do Fundo, posto que é aplicada, tanto a Lei Rouanet, quanto diversos mecanismos estaduais e municipais. O que não parece claro no Fumproarte é se o RIP deve ser medido em quantidade ou qualidade e como é feita a distribuição no caso de produtos físicos.

O atual coordenador, Álvaro Santi, explica que esta questão está sendo tratada atualmente com afinco, para sanar problemas crônicos. Atualmente, produtos como livros, catálogos, ingressos e CDs⁶⁵ ficam à disposição das diversas coordenações da SMC, sem um critério claro de distribuição.

Assim, percebe-se que, embora o Fumproarte seja considerado um modelo vencedor entre os mecanismos de apoio à cultura em diversos países do mundo, algumas questões que surgiram como necessidades na pesquisa de 2001, seguem buscando respostas satisfatórias. Além da informatização, que está sendo implementada gradualmente, e dos demais aperfeiçoamentos que já registramos, seguem como desafios para os gestores a necessidade de

⁶⁵ Na grande maioria dos casos de produtos, os proponentes oferecem 10% dos produtos à SMC. Não há uma limitação deste número em lei, porém o projeto não será classificado se a CAS não considerar o RIP adequado.

qualificação da CAS, a profissionalização dos artistas e melhores formas de divulgar e distribuir os produtos Fumproarte.

3. AS ARTES VISUAIS NA EVOLUÇÃO DO FUMPROARTE

Nos seus primeiros 14 anos de existência, o Fumproarte mudou bastante, mas numa evolução constante e nunca radical. Ao fim de cada semestre eram realizados debates entre a CAS e o Comitê Assessor da SMC para corrigir imperfeições ou atender demandas da comunidade artística. Nem todas as demandas foram atendidas, mas a proposta de diálogo aberto sempre se manteve. As artes visuais estiveram representadas em todos os editais, embora com uma presença muito inferior a de outras áreas, como a da música e a do teatro. Para estabelecer alguns padrões e levantar possíveis relações de causa e consequência, acompanharemos esta trajetória, ano a ano, destacando as mudanças no mecanismo de apoio e a presença das artes plásticas e da fotografia, sendo que as estas duas áreas conjuntas, denominamos artes visuais para melhor compreensão. O sistema prevê dois editais por ano, um por semestre.

Ano 1994

Na grande estreia do Fumproarte, em 1994, foram inscritos 42 projetos, dos quais apenas 4 eram de artes visuais. No total, 20 foram classificados e apenas 14 realizados. Dos 4 projetos de artes visuais, 2 foram desclassificados por falta de documentação e os outros 2 foram realizados: “Cidade Nanquim”, um painel gráfico de Eloar Guazzelli Filho e “Dimitris – O grego e um Porto”, de Mathias Cramer. Este último possibilitou a publicação de um livro e uma exposição sobre a obra do artista Dimitris Anagnostopoulos. As artes visuais representaram 11% dos recursos disponibilizados, o que é bastante inexpressivo, comparado aos 48,2% destinados ao teatro, que inscreveu 12 projetos, aprovou 7 e realizou 5. Este foi o único edital, na história deste mecanismo, em que não houve seleção final, pois o valor total dos projetos aprovados foi inferior à verba disponibilizada. Apenas dois membros da CAS (relator e revisor) liam e avaliavam cada projeto.

No segundo semestre do ano, a participação das artes visuais seguiu a média aproximada de 10% de total, quando apresentou 3 projetos, num total de 32. Os três foram classificados no mérito, mas apenas um foi financiado: a exposição documental “Espaço N.O.” realizada na Casa de Cultura Mario Quintana, de Porto Alegre, projeto de Ana Maria Albani Carvalho. Nos dois editais de 1994, havia apenas uma representante das artes visuais na CAS, Marli Amado de Araujo⁶⁶. Para este concurso, foi criado o primeiro modelo de parecer, com os quesitos que necessariamente deveriam ser abordados: clareza e coerência do projeto, previsão de custos, retorno de interesse público e mérito do projeto (incluindo criatividade, viabilidade, abrangência e importância para Porto Alegre).

A maioria dos artistas proponentes reclamava de dificuldades no preenchimento do formulário, particularmente na parte contábil. Em julho deste mesmo ano, a moeda brasileira passou de Cruzeiro Real para Real, coroando uma séria de medidas que pretendiam estancar a grande inflação monetária. Já pensando nas constantes trocas de moeda e na inflação que inviabilizaria os projetos, o Fumproarte não utilizava a moeda vigente e sim uma Unidade Financeira Municipal⁶⁷. Dessa forma, o proponente deveria montar todos os seus orçamentos em Cruzeiros Reais ou Reais e depois converter para a UFM, o que frequentemente gerava problemas nas casas decimais, desclassificando projetos por centavos.

Observando este primeiro ano de funcionamento e prevendo corretamente um número sempre crescente de projetos inscritos, a gerência do Fundo decide modificar o funcionamento da CAS. Nestes dois editais, todos os membros da CAS deveriam ler todos os projetos, independente de área, porém, para avaliar, havia um parecerista indicado e um segundo que dava seu aval ou não ao relatório do primeiro. A partir deste momento, a CAS passa a ter três relatores - um indicado e dois sorteados⁶⁸. Para que os demais relatores, que não

⁶⁶ Artista plástica, escultora.

⁶⁷ O valor da UFM (Unidade Financeira Municipal) correspondia, em 1º de janeiro de 1994, ao valor da Unidade Fiscal de Referência (UFIR) instituída pela Lei Federal nº 8383, de 30 de dezembro de 1991.

⁶⁸ Hoje, um projeto que reúne mais de uma área artística pode ter mais de um parecerista indicado.

os três selecionados, tomassem conhecimento de todos os projetos sem ter que ler os processos na íntegra, foi instituída a folha resumo no formulário⁶⁹. Cabe ressaltar que até hoje os membros da CAS sempre são orientados a ler, na íntegra, os projetos que vão para a seleção final. A proposta de alteração do regimento interno foi apresentada em fevereiro de 1995 pelo cineasta Giba Assis Brasil⁷⁰ e foi aceita com modificações: “eu não previa a possibilidade de o proponente defender o projeto. Isso foi idéia da Andrea Bonow. Eu inclusive votei contra, só fui me convencer de que era uma boa idéia alguns meses depois, com a prática das reuniões”(ASSIS BRASIL).

Ano 1995

No primeiro edital de 1995, já com as novas regras, o Fumproarte começa a tornar-se mais conhecido na comunidade artística. O número de inscritos no primeiro semestre dobra, chegando a 71 projetos, dos quais 12 foram executados e nenhum deles era da área de artes visuais. Os projetos inscritos, para fins estatísticos, foram incluídos na categoria “outros”, junto com os de memória, totalizando 11, com 7 classificados e nenhum financiado. Este foi um dos poucos anos em que não havia nenhum representante das artes visuais (nem artes plásticas, nem fotografia) na CAS e esta pode ter sido a causa da participação inexpressiva da área entre os finalistas.

Já no segundo semestre, a situação se altera e encontramos um momento marcante para as artes plásticas, quando são colocadas situações inovadoras para as quais os membros da CAS não estavam preparados, como a avaliação de propostas de arte contemporânea. O número de projetos apresentados sobe para 86, sendo que 15 são de artes visuais. Aqui aparece a divisão entre artes plásticas (11 projetos) e fotografia (4 projetos). Seis projetos foram classificados no mérito, mas apenas 2 foram financiados: O catálogo e a

⁶⁹ Em Anexo

⁷⁰ Entrevista com o cineasta e membro da CAS Giba Assis Brasil realizada em Porto Alegre, dia 14 de maio de 2009.

exposição de Gaudêncio Fidelis, proposto pelo próprio artista e “Arte Construtora na Ilha da Pólvora” de Élcio Rossini. Eles marcam a entrada de projetos de arte em suportes não convencionais no Fumproarte e começam a provocar questionamentos entre os membros da CAS. Isso ocorre porque os projetos não se enquadram exatamente dentro das categorias, particularmente o de Élcio Rossini, que já era conhecido por sua atuação teatral e propôs intervenções arquitetônicas numa ilha desabitada (Ilha da Pólvora), próxima ao centro de Porto Alegre. Na fotografia, apenas um projeto foi financiado: o livro e a exposição com 20 anos de trabalho de Luiz Eduardo Robinson Achutti.

Contra-pondo-se à total ausência de representantes das artes visuais no semestre anterior, a CAS recebe agora duas escultoras: as ceramistas Tânia Resmini e Graça Gomes. Ambas permanecem na Comissão até o primeiro semestre de 1997, ou seja, por quatro concursos consecutivos. A falta de projetos da área pode ter motivado a categoria a tornar-se mais presente, e a Associação dos Ceramistas do Rio Grande do Sul, uma das credenciadas, tinha o direito de indicar pareceristas na época. Neste momento, foi efetuada uma mudança significativa nas normas do Fumproarte, visando evitar a desclassificação dos projetos por diferenças mínimas nos orçamentos: foi instituída a possibilidade de uma margem de erro de 0,1%. A outra grande mudança ocorrida em 1995 foi a instituição do pedido de vistas, feito por um membro da CAS, após o veredito “não recomendado” de um ou mais pareceristas. O pedido pode ser feito após a leitura em reunião aberta, com ou sem a defesa oral do proponente.

Ano 1996

Em 1996, a disputa pelo financiamento torna-se bem mais acirrada. Nesta edição, foram financiados 18 projetos dos 138 inscritos. As artes visuais (aqui incluindo as plásticas e a fotografia) apresentaram 22 projetos, classificando na final apenas 5 e não obtendo financiamento para nenhum. É importante salientar que os 17 projetos que não chegaram até a final, foram desclassificados

por falta de documentação ou erros no preenchimento do formulário. A área de teatro apresentou número idêntico de projetos, classificando 11 e obtendo financiamento para 6. Este índice poderia atestar uma inabilidade do artista plástico na compreensão das exigências burocráticas, porém o panorama se altera no segundo semestre.

Foram apresentados 103 projetos, sendo 10 deles, de artes visuais. Destes, 8 foram classificados e 2 obtiveram financiamento: O CD-ROM “art.brs” de Felix Bressan e o “Dicionário de do Rio Grande do Sul”, de Décio Presser. Nesta edição também foi aprovado o projeto “Porto Alegre”, de Paula Mastroberti, que não assinou contrato por não concordar com a determinação da CAS que exigiu a redução de custos de seu projeto. Este foi um considerável progresso na área, posto que apenas dois dos projetos foram desclassificados pela falta de documentação e/ou preenchimento incorreto. Os demais, que não chegaram até a final, obtiveram dois ou três pareceres negativos da CAS, em função do mérito.

Ano 1997

No primeiro semestre de 1997, um total de 155 projetos foram apresentados e 21 foram financiados, estabelecendo um padrão sempre crescente de número de projetos no primeiro edital de cada ano. Dos 18 da área de artes visuais, 11 foram classificados, mas novamente tiveram dificuldades na disputa final pelos recursos e apenas 2 obtiveram financiamento: a exposição coletiva “Anônimos” dos fotógrafos Eduardo Aigner, Guilherme Llanatada e Márcio Lana e “Interferência no Espaço Urbano”, um catálogo das esculturas de Cláudia Stern. Seis projetos foram desclassificados na análise técnica e os demais, que não chegaram ao final, na análise de mérito ou na disputa com outras áreas. A aprovação de “Anônimos” tem grande significado, pois o Fumproarte aprovou o processo de criação da obra e não apenas de sua apresentação ou divulgação. Os fotógrafos propuseram, e posteriormente executaram, a construção de um

pequeno estúdio móvel que recriasse, com maior técnica, a idéia dos antigos “lambe-lambe”.

No segundo semestre, foram inscritos 139 projetos, dos quais 21 financiados. Não foram computados os de fotografia separadamente, pois nenhum foi aprovado. Assim, a fotografia ficou junto com humanidades e folclore, na categoria “outros”. Em artes plásticas, 15 foram inscritos e 2 financiados: “Remetente – Uma Leitura de Artista”, projeto de Maria Helena Bernardes com exposição, catálogo e revista com a obra de 18 artistas; e “Alice & Alice”, livro da Mosaico Galeria de Arte Ltda., sobre as artistas Alice Brueggemann e Alice Soares. Este é o primeiro projeto de artes visuais proposto por pessoa jurídica, embora elaborado e produzido por uma produtora contratada, como pessoa física.⁷¹ As novas eleições na CAS mantiveram em dois o número de cadeiras de representantes das artes visuais, agora ocupadas por Gaudêncio Fidélis⁷², que permaneceu apenas neste semestre, e pela artista têxtil Heloisa Annes.

Ano 1998

Seguindo o ritmo crescente nos projetos apresentados, no primeiro semestre de 1998, este número chega a 178, com o financiamento de 30. As artes plásticas não acompanham este crescimento, propondo apenas 12 projetos. No entanto, percentualmente houve, sim, um aumento, posto que 3 projetos foram financiados: A intervenção “Arthur Barrio em Porto Alegre”, de Ana Flávia Baldisserotto; “Simplesmente Terra”, oficinas de arte para crianças ministradas por Belony Ferreira; e “Em Relevo”, livro documental de José Carlos Moura, proposto pelo próprio artista. Os projetos de fotografia não foram novamente

⁷¹ Este marca o início de uma série de 15 projetos (13 entre 1998 e 2007), contemplados nos anos seguintes, elaborados e produzidos por Marisa Veeck, mas nenhum deles em seu nome. Os projetos seguintes, constantes do currículo da produtora são: Ainda em 1998, “ Em Relevo – José Carlos Moura”; Em 1999 “ Alfredo Nicolaiewsky- Desenhos e Pinturas. Em 2000, “ Caminhos e Vivências - Danúbio Gonçalves”; Em 2001, “ Trajetória de uma Artista- Paulina Eizirik”; Em 2003, “ Pedro Geraldo Escosteguy - Poéticas Visuais”. Em 2004, “ Torres da Província”, Em 2006, “ Cavalos -Paixão e Arte - Caé Braga”; “ Os Papéis do Papel - Clara Pechansky”, “ A Obra Gravada de Pedro Weingärtner”. Em 2007, “ Multidões -José Carlos Moura”; “ Psicanálise e Arte : A Busca do Latente”.

⁷² Artista Plástico e curador, fundou o Museu de Arte Contemporânea do Rio Grande do Sul em 1992.

financiados, permanecendo na categoria “outros”. Na CAS, Heloisa Annes foi a única representante das artes visuais.

Pelo terceiro ano consecutivo, o segundo semestre recebe menos propostas que o primeiro, mas ainda assim o número é expressivo: 160, com o financiamento de 22. A fotografia entra com 7 projetos, obtendo o financiamento de apenas um: “Porto Alegre 4 estações”, exposição e conjunto de postais de André Chassot e Guilherme Lund, proposto por este último. As artes plásticas participaram com apenas 10 projetos, tendo 2 financiados: “Alfredo Nicolaiewsky – desenhos e pinturas” proposto pelo artista; e “Cabines para Isolamento e Camas Públicas”, uma exposição de objetos interativos de Elaine Tedesco. A nova composição da CAS contou com a presença de Sandra Rey⁷³, apenas no presente concurso e da gravadora Clara Koury, que se manteve por quatro editais consecutivos, até o primeiro semestre do ano 2000. Neste ano, uma nova mudança no formulário extinguiu o campo destinado a “objetivos”. Conforme o Comitê Assessor, este campo era seguidamente confundido com “metas”, criando dificuldade suplementar e desnecessária ao proponente. Assim, o novo formulário manteve “justificativa” (que já havia) e “metas” como espaço para a exposição e defesa do projeto escrito.

Ano 1999

No ano de 1999, o número de inscrições deu um salto considerável no primeiro semestre, recebendo 240 inscrições. Como apenas 21 projetos foram financiados, podemos perceber que houve aumento de concorrência em quase todas as áreas. Pela primeira vez, o número de projetos de fotografia (11) superou o de artes plásticas, que foi de 9. Apenas um foi financiado em cada uma das áreas, sendo, respectivamente, “Canyons” um livro de Fernando Freitas Fuão com fotos de Eduardo Aigner e “Caminhos e Vivências” – Danúbio Gonçalves”, livro e exposição propostos pelo próprio artista.

⁷³ Artista e professora do Instituto de Artes – UFRGS.

No segundo semestre, de um total de 200 projetos, apenas 16 foram financiados, mas é importante salientar que o recurso disponibilizado neste semestre foi 40% inferior ao do anterior. As artes plásticas não obtiveram financiamento para nenhum dos 13 projetos apresentados, porém um dos 10 projetos da área de fotografia chegou ao final: “Simbiose”, exposição e respectivo catálogo de fotos de Clóvis Dariano. Este concurso voltou a contar novamente com duas representantes das artes plásticas: além de Clara Koury, que já estava na comissão, entrou Liana Timm⁷⁴, que permaneceu nos três editais seguintes, até o primeiro semestre de 2001.

Ano 2000

O primeiro edital do ano 2000 angariou 166 projetos e financiou 20 deles. Nas artes visuais (incluindo artes plásticas e fotografia), 17 projetos foram apresentados, com o financiamento de 3: “O Relógio de Ver”, um livro de textos críticos sobre a linguagem e a imagem fotográfica, de Luiz Carlos Felizardo; “A página Violada”, o livro de Paulo Silveira sobre livro de artista e livro-objeto; e “Fotografia em Albumina”, livro de Kátia Lorentz sobre processos fotográficos do século XIX. É importante notar que os três projetos contemplavam a publicação de livros.

Embora o segundo edital deste mesmo ano tenha disponibilizado mais recursos do que no mesmo período do ano anterior, o número de projetos apresentados foi quase a metade: 108 no total e apenas 8 nas artes visuais como um todo. Do total, 19 foram financiados, sendo dois de artes plásticas: “Trajetória de uma artista”, livro e exposição de Paulina Laks Eizirik, propostos pela artista e “Clube da Lata – O Lado de Dentro de um outdoor” de Adriana Boff. Neste concurso, pela primeira vez as artes visuais tiveram três representantes na CAS.

⁷⁴ Arquiteta, Artista Plástica e Designer.

A Liana Timm, vieram somar-se Teniza Spinelli⁷⁵ e José Francisco Alves⁷⁶, que se mantiveram no edital seguinte.

Ano 2001

Em 2001, os recursos aumentaram substancialmente e o número de projetos apresentados foi de 158. Foram escolhidos 24 para o financiamento e nenhum deles na área de artes plásticas. Para efeitos estatísticos, os projetos apresentados em artes plásticas figuraram entre os 10 da categoria “outros”. Já a fotografia aprovou metade dos 4 projetos propostos, sendo que ambos eram ligados à área de memória: “Lunara – Amador”, livro de Eneida Serrano sobre a obra do fotógrafo Lunara e “Jacob Prudêncio – Uma visão estética e histórica da Porto Alegre nos Anos 30”, mostra, catálogo e postais, num projeto de Jorge Herrmann.

No segundo semestre deste mesmo ano foram financiados 18 dos 122 projetos propostos. As artes plásticas apresentaram 10, classificaram apenas 3 e nenhum foi financiado. A fotografia obteve um financiamento que permitiu a realização dos 4 projetos que inscreveu: “A Quarta Dimensão ou a Dor e o Êxtase de Viver”, uma instalação fotográfica de Adriane Lacerda Vasques, além de catálogo com textos críticos. Da composição anterior da CAS, manteve-se apenas José Francisco Alves na área de das artes visuais, agora recebendo Carla Regina Volkart para integrar a comissão. Este foi o único ano, entre os 14 incluídos neste trabalho, em que nenhum projeto de artes plásticas foi contemplado.

⁷⁵ Jornalista e Museóloga.

⁷⁶ Escultor e especialista em gestão do patrimônio cultural.

Ano 2002

Mantendo a média aproximada, no ano de 2002 foram inscritos 154 projetos no primeiro edital e financiados 24. A área de fotografia não aprovou nenhum dos 5 projetos apresentados, mas as artes plásticas tiveram maior êxito, aprovando 50% dos 8 projetos inscritos. São eles “Premonitor” de Katia Prates; “Maria Inês Rodrigues – A Trajetória de uma Artista”, proposto pela própria pintora, escultora e gravurista; “A Passagem”, de Rogério Pessoa de Mello Sartori; e “Pedro Geraldo Escosteguy – Poéticas Visuais”, de Susana Gastal. Na CAS, apenas Carla Regina segue como representante das artes visuais. Esta é uma das ocasiões em que se percebe a falta de relação direta entre o número de representantes de artes visuais na CAS e o número de projetos aprovados, posto que havia apenas uma representante da área e quatro projetos selecionados na etapa final.

No segundo semestre, o total de projetos apresentados foi de 149, com apenas 14 sendo escolhidos na etapa final. Dos 6 de fotografia, um foi financiado: “O Olhar Passageiro”, projeto de Paula de Oliveira Biazuz, que consistia em adesivos, cartões postais e exposição de fotos tiradas pelo grupo Lata Mágica, a partir de diversos trajetos de ônibus em trânsito em Porto Alegre. Nas artes plásticas, também 6 projetos foram propostos e apenas um chegou a aprovação final: “Objetos para a Ação” performance de Élcio Rossini. Veterano no Fumproarte, Élcio Rossini já havia realizado, além do já citado trabalho na Ilha da Pólvora, outros dentro da rubrica “teatro”. Nesse momento, não havia nenhum representante de artes plásticas ou fotografia compondo a CAS.

Ano 2003

O ano de 2003 foi difícil para as artes visuais. Ainda sem representantes na CAS, a comunidade artística inscreveu 15 de um total de 166 projetos. Dos 8 de artes plásticas, nenhum foi financiado e dos 7 da fotografia,

apenas 1 chegou ao final: “Tempo de rock e luz”, de Fernanda Chemale. Como a temática do trabalho de Fernanda é a música, pode-se inclusive atribuir sua aprovação a esta interdisciplinaridade.

No segundo semestre, o número de inscrições subiu para 174, dos quais 6 correspondiam à área de fotografia e 4 às artes plásticas. Foram aprovados dois em cada uma das áreas. Em fotografia, “As Estações” de Leonardo Melgarejo e “Deslocamentos” de Marie Ange Campos Borda. Nas artes plásticas os escolhidos e realizados foram “Sobreposições Urbanas” de Elaine Tedesco e “Cadeiras pra que te Quero”, de Zorávia Bettiol.

Ano 2004

Em 2004, o total de projetos inscritos subiu para 190 e, nas planilhas do Fumproarte aparece pela primeira vez a denominação “artes visuais” no lugar de “artes plásticas”. No entanto, a fotografia segue sendo uma área à parte. Dos 14 projetos apresentados em artes visuais, foram aprovados apenas 2, sendo que o de Alfredo Aquino, “Cartas/ Lettres”, atendia também a área de literatura. O outro foi o “Projeto Mauá” de Rogério Pessoa e Mello Sartori, que já havia sido contemplado com outro projeto em 2002. Em fotografia foram aprovados 2 dos 10 inscritos: “Lata Mágica” de Paula de Oliveira Biazuz, que também já havia sido apoiada em outro projeto do grupo, apresentado anteriormente, e “Negro em Preto e Branco”, de Irene Santos. A CAS tem, neste edital, apenas uma representante das artes visuais, Beth Gloeden⁷⁷.

De um total de 176 inscritos no segundo semestre, foram aprovados 25 projetos. Artes visuais e fotografia obtiveram financiamento para um projeto cada, sendo que apresentaram 8 e 5 propostas, respectivamente. Nas artes visuais, o projeto financiado foi “Quatro Cantos do Mundo” de Maria Lucia Cattani

⁷⁷ Artista que trabalha com pintura e . Na ocasião era Vice-Presidente da Associação Riograndense de Artes Plásticas Francisco Lisboa – Chico Lisboa.

e, na fotografia, “Redenção – Visões” de Rafael Wild. Na CAS, as artes visuais receberam mais um representante, José Carlos Júlio de Moura, que esteve ao lado de Beth Gloeden até o primeiro semestre de 2005 e seguiu sozinho até o primeiro semestre de 2006.

Ano 2005

No ano de 2005, o número total de inscrições foi de 164 projetos e, pela primeira vez, as artes visuais tiveram inscrições significativas, com 15 projetos específicos e mais 5 de fotografia. A aprovação não acompanhou a demanda, sendo que foram aprovados 2 de artes visuais, “Cavalos, Paixão e Arte – Caé Braga”, proposto pelo próprio artista e “Passagem Suspensa”, uma vídeo instalação de Felipe Maciel Xavier Diniz, e 2 de fotografia, “O Mínimo, Intenso” de Douglas Dickel” e “Kaingang: índios urbanos... um novo horizonte”, de Isabela Carnevale de Ameida.

O número de projetos apresentados subiu para 195 no segundo edital deste ano. As artes visuais aprovaram 2 dos 9 projetos inscritos: “Obra Gravada de Pedro Weingärtner” apresentado pelo Núcleo de Gravura do RS, e “Clara Pechansky – Os papéis do Papel”, proposto pela própria artista. O Núcleo de Gravura do Rio Grande do Sul é uma das entidades cadastradas para indicar candidatos nas eleições da CAS. Na fotografia foi aprovado apenas o projeto “Vida Palafita” de Isaura Gonçalves, entre os 7 apresentados. Neste ano, a CAS estava com apenas um representante para as artes visuais, o gravador José Carlos Júlio de Moura e a situação perdurou até o edital seguinte.

Ano 2006

Foram 169 os projetos inscritos em 2006, sendo que 5 eram de fotografia e 11 de artes visuais. Podemos inclusive considerar 12, pois um dos

dois únicos contemplados estava na categoria “multidisciplinar”: o projeto “O Estranho Equívoco de A. Hilzendege Feltes”⁷⁸, de Laura Cattani, que pode ser claramente considerado um projeto de artes visuais, embora com a utilização de multimeios. O outro aprovado foi “Entre Olhares e Leituras: uma abordagem da Bienal do Mercosul”, livro de Gabriela Kremer Motta⁷⁹. A área de fotografia não foi contemplada.

No segundo semestre, 178 projetos foram apresentados pela comunidade e 20 foram aprovados no total. A área de fotografia obteve financiamento para 2 dos 9 inscritos: “Elefante, Cidade, Serpente”, da já contemplada anteriormente Fernanda Chemale e “Imagens da Sociedade Porto Alegre” de Cláudio de Sá Machado Júnior. As “artes visuais” voltaram a ser denominadas “artes plásticas” nas planilhas e editais e concorreram com 10 projetos. O único aprovado foi “Multidões”, do ex-membro da CAS, José Carlos Júlio de Moura. Ele acabara de sair do conselho⁸⁰ e as artes visuais tinham novos representantes: a arquiteta e urbanista Marta Virginia Lompa e Jeniffer Alves Cuty⁸¹.

Ano 2007

Em 2007, pela primeira vez, o número de projetos apresentados supera as duas centenas, chegando a 238. Os recursos também permitiram uma aprovação maior: 29 projetos, para todas as áreas. As artes visuais e a fotografia apresentaram, juntas, o expressivo número de 28 projetos, porém apenas 4 obtiveram financiamento. Em fotografia, “Interiores” da já contemplada anteriormente Eneida Serrano e, em artes plásticas, “Desenhos de Pedro Weingärtner, de Anico Herskovits, “Paisagem – Ensaio de Interpolação” de Luiz

⁷⁸ Este projeto é bastante complexo, incluindo sete sub-projetos. Não foi recomendado por dois relatores, mas reverteu a decisão através da defesa oral.

⁷⁹ Dissertação de Mestrado em Artes Visuais. UFRGS, 2005.

⁸⁰ No semestre seguinte a este projeto foi instituída a chamada “quarentena”: os membros da CAS só podem apresentar projetos um ano após seu desligamento.

⁸¹ Arquiteta, com Mestrado em Planejamento Urbano, representante da Associação Chico Lisboa.

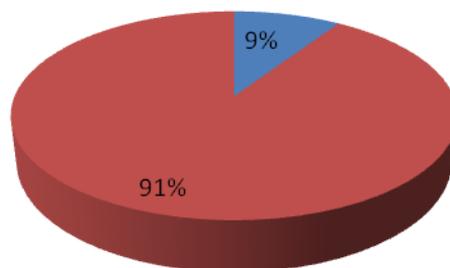
Roberto Pecoits Targo e “Psicanálise e Arte – A busca do Latente” de Myrna Cicely Couto Giron. Na ocasião do lançamento deste edital, foram feitas duas mudanças bastante importantes: o impedimento de receber outro financiamento antes de concluir o projeto anterior e o veto às pessoas que estavam em dívida com a prestação de contas.

No semestre seguinte, ainda em 2007, foi proibido concorrer com mais de um projeto no mesmo edital. Neste, o número de projetos apresentados se manteve alto, com 231 propostas, das quais 28 chegaram à execução. Percentualmente, a fotografia seguiu aprovando mais que as artes plásticas: 2 dos 6 projetos. Foram escolhidos “Imago” de Daniel Laimer de Almeida e “Feminino pelo Feminino” de Isabela Carnevale de Almeida. A área de artes plásticas também aprovou 2 projetos, mas havia apresentado 14, sendo que venceram a etapa final apenas “Paulo Porcella – Meio Século de Arte”, proposto pelo artista e “In Memoriam de Heloisa Schneiders da Silva” de Elisa Tormena da Silva. Neste concurso, integravam a CAS duas representantes das artes visuais: a gravadora e professora do Atelier Livre da Prefeitura Isabel Alencar de Castro e Laura Cristina Lautert⁸².

No levantamento destes 14 anos, temos os seguintes dados relevantes: de um total de 4.282 projetos inscritos, 397 estavam nas áreas de artes plásticas e fotografia, representando 9,27% do total. É importante ressaltar que alguns projetos podem ter sido inscritos mais de uma vez, até obterem aprovação. Também não estão separados os projetos de fotografia que não poderiam ser considerados “artes visuais”, por tratarem de fotografia jornalística, histórica ou antropológica. Dos 573 projetos que foram contemplados na totalidade destes 14 anos, 67 foram de artes plásticas ou fotografia, elevando o percentual para 11,69%.

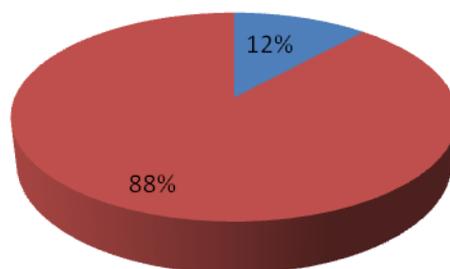
⁸² Mais conhecida como produtora na área de Cinema e Vídeo.

Presença das Artes Visuais no total de projetos inscritos



■ Artes Visuais - 397 ■ Outras áreas - 3885

Presença das Artes Visuais no total de projetos contemplados



■ Artes Visuais - 67 ■ Outras áreas - 506

Se mudarmos o enfoque para a quantidade de recursos utilizados por cada área do Fumproarte em projetos realizados, não teremos uma alteração significativa. No período estudado, as artes plásticas utilizaram 7% dos recursos e a fotografia 3,4%, num total de 10,4%. Mesmo com as duas áreas juntas, o percentual está bem abaixo de outras, como cinema (19,1%), música (29,9%) ou teatro (30%).



Não se percebe uma relação direta entre o número de pessoas ligadas às artes visuais na CAS e o número de projetos aprovados, o que descartaria a questão do Lobby por área, mas não necessariamente o favorecimento pessoal dos projetos de amigos, o que só poderia ser provado com depoimentos pessoais ou com o acompanhamento presencial das votações da etapa final⁸³. Com o levantamento e análise destes 14 anos, podemos chegar a algumas conclusões que apresentaremos a seguir.

⁸³ Segundo Beti Tomasi, é possível detectar o lobby facilmente, quando o jurado vota os mesmos projetos em várias rodadas e, altera bruscamente sua linha de raciocínio, quando aparece um projeto em que ele tenha interesse especial.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Tanto no Brasil, como na maior parte dos países da América e Europa, as Artes Visuais estão diante de dilemas muito semelhantes aos das demais áreas artísticas, onde os trabalhos ditos comerciais (de fácil reprodução e aceitação popular) encontram um mercado atraente e o interesse direto da empresa privada, porém a pesquisa, a inovação e a experimentação só encontram espaço através de instituições de ensino ou do poder público. Sem dúvida, este segundo segmento é onde podemos inserir a chamada arte contemporânea.

A disputa é inevitável, tanto entre profissionais de uma mesma área, como entre as diversas manifestações culturais. O caso estudado, Fumproarte, evidencia esta situação de disputa, pois o mercado e a empresa privada não entram diretamente no jogo. É um mecanismo que provê os recursos públicos, diretamente para o projeto, tornando mais claro o relacionamento entre o gestor e o artista, seus papéis, suas competências e seus problemas.

Neste estudo sobre o Fumproarte, alguns pontos importantes podem auxiliar nesta compreensão, sendo que o primeiro deles, de ordem pecuniária, é a questão de que a verba disponibilizada é insuficiente para atender os projetos recomendados, ou seja, considerados bons pela equipe de análise técnica e pela Comissão de Avaliação e Seleção.

No entanto, o problema não se resolveria apenas com maior dotação. É consenso entre os entrevistados, tanto os proponentes, quanto os gestores, de que os projetos adequados para o Fumproarte não são os de alto orçamento, portanto se houvesse mais verba disponível, os projetos seriam mais ambiciosos e assim, a disputa se manteria.

Outro ponto significativo está na questão da capacitação e isenção dos membros da CAS, que surgiu como o ponto fraco do mecanismo, na opinião

dos artistas entrevistados. Tínhamos como hipótese, que as dificuldades de compreensão da arte contemporânea estavam na falta de capacitação da CAS, o que geraria menor aprovação destes projetos. Parecia evidente que, os membros da CAS não poderiam se aprofundar em todos os campos das artes e humanidades a ponto de fazerem um julgamento embasado dos projetos apresentados. Os gestores e membros da CAS, como mostramos no segundo capítulo, justificam o sistema através de argumentos que vão desde fundamentos políticos e ideológicos, até a necessidade do artista formatar projetos que contenham toda a base necessária para o entendimento por parte de um leigo. Seria uma discussão bastante longa, caso não tivesse sido criado o “pedido de vistas” ao processo.

Foi possível constatar, através do levantamento de projetos, que os projetos de Artes Visuais não deixaram de concorrer por serem incompreendidos. Certamente muitos receberam pareceres inconsistentes e até levianos, porém outro membro da CAS pediu vistas ao processo e corrigiu a distorção. No entanto, será que podemos garantir que sempre haja, ao menos alguns, membros bem capacitados? Legalmente não, pois o sistema de escolha não exige nenhuma capacitação comprovada ou formação mínima. Mas os levantamentos demonstram que este equilíbrio se manteve nos 14 anos estudados fazendo com que a hipótese inicial não se comprovasse.

O mesmo não se poderia dizer com respeito a isenção da CAS em relação à prática de lobby ou favorecimento. Neste ponto a fragilidade é grande, citada por todos os entrevistados, tanto da parte dos gestores, proponentes ou membros da CAS. A preocupação em sanar este problema aparece em todas as discussões que foram feitas para o aperfeiçoamento do Fumproarte, porém não se chegou a uma solução adequada, pois um mecanismo municipal não pode se abster de contar com uma comissão formada por pessoas comprometidas com movimentos culturais locais. A proposta, surgida em diferentes momentos, para que a CAS fosse formada por notáveis com alta qualificação, não alteraria o quadro, podendo inclusive, agravá-lo.

A questão da qualificação, já citada, pode sim, ser minimizada com algumas intervenções simples e outras mais complexas. Uma medida adequada seria o retorno dos seminários de capacitação da CAS, que definiriam os critérios de julgamento, propiciando pareceres consistentes e evitando a interferência de questões pessoais. Melhores resultados também seriam obtidos pela qualificação dos projetos apresentados, o que demandaria um esforço maior por parte do Artista Plástico ou pela inclusão real da figura do Produtor Cultural neste processo.

Embora tenha sua profissão regulamentada pelo Ministério do Trabalho, o produtor cultural com as funções específicas de formatação de projetos, produção executiva e administração, não é desejado pelo Fumproarte, como foi possível constatar no segundo capítulo. Para a administração municipal, o produtor cultural ainda é tratado como um “atravessador” entre o artista e o poder público, postura não encontrada na LIC ou na Lei Rouanet. Assim, não havendo alteração neste reconhecimento, restam dois caminhos para o profissional de artes visuais: contratar produtores que não apareçam como responsáveis pelo projeto ou aprender o ofício de produtor cultural. O argumento de que o artista deve saber administrar sua carreira é bastante frágil se levarmos em consideração a cadeia produtiva das artes na atualidade, onde um trabalho bem feito de produção e administração toma o tempo integral do profissional. Também é relevante o fato de que, no Rio Grande do Sul, o artista não recebe nenhuma formação na área de gestão e produção executiva nos cursos de graduação, entrando no mercado de trabalho com despreparo para a elaboração de projetos. Assim, o artista que administra seu próprio trabalho exerce dupla função: artista e produtor cultural.

O acúmulo de profissões, embora ainda muito comum em todas as áreas culturais, tende a desaparecer na medida em que cada área se desenvolve e se torna mais complexa. Sem dúvida, artista deve conhecer minuciosamente o trabalho do produtor, do gestor e de todos os técnicos com os quais venha a trabalhar, mas isto não significa necessariamente que tenha de fazer este trabalho.

Como vimos, a Economia da Cultura é tão recente que ainda não proporciona dados suficientes para diagnosticar a rede de atores como um todo e muito menos as relações entre eles. Cabe a cada um de nós, gestores, produtores, técnicos, artistas, encontrar seu espaço nesta cadeia produtiva e a melhor forma de diálogo com os demais, visando o respeito das atribuições de cada um e a contribuição social que possam trazer.

As falhas nos mecanismos de apoio à cultura e a falta de políticas culturais serão corrigidas à medida em que houver esta exigência por parte dos solicitantes. Os sucessivos aperfeiçoamentos relatados nesta pesquisa mostram que isto é possível. Citando Chin-Tao Wu, "Ainda que o financiamento público das artes tenha suas limitações e fraquezas, ele ao menos é um fórum, e um fórum que está aberto ao debate e à crítica públicos" (WU, 2006. p. 328).

O Fumproarte ainda segue, com seus avanços e limitações, sendo modelo consultado por muitas administrações que buscam implantar mecanismos de apoio as artes. Todos os envolvidos neste processo são responsáveis pela criação de uma política pública consciente, transparente e realista. Desta forma, espero que minha pesquisa auxilie os que buscam aperfeiçoamento, que só virá através do conhecimento das necessidades e objetivos de cada parte envolvida.

Referências Bibliográficas

ALMEIDA, Candido J. M. de. *A arte é capital. Visão aplicada do marketing cultural*. Rio de Janeiro: Rocco, 1993.

BARBALHO, Alexandre. *Política cultural*. In: RUBIM, Linda (org.) *Organização e produção da cultura*. Salvador: EDUFBA, 2005, p. 33-52.

BENHAMOU, Françoise. *L'Économie de la culture*. Paris: La Découverte, col. Repères 192, 2004.

BOURDIEU, Pierre. *A distinção: crítica social do julgamento*. São Paulo: Edusp; Porto Alegre, RS: Zouk, 2007.

_____ *A economia das trocas simbólicas*. São Paulo: Perspectiva, 1998.

BRANT, Leonardo (org.) *Políticas culturais*. São Paulo: Manole, 2003.

_____ *Mercado Cultural: Panorama crítico e guia prático para gestão e captação de recursos*. São Paulo: Escrituras Instituto Pensarte, 2004.

BRÉBISSEON, Guy de. *Le Mécénat*. Paris: Presses Universitaires de France, 1993.

BURKE, Peter - *O renascimento italiano, cultura e sociedade na Itália*. São Paulo: Nova Alexandria, 1999.

CANDIDO, Celso e SCHÜLER, Fernando (orgs.) *Política cultural*. Porto Alegre: Secretaria Municipal de Cultura, 1992.

CAUQUELIN, Anne. *L'Art Contemporain*. Paris: Presses Universitaires de France, 1992.

CESNIK, Fábio de Sá. *Guia do Incentivo à Cultura*. Barueri, São Paulo: Manole, 2007.

CHAUÍ, Marilena. Secção memória: *política cultural, cultura política – reflexões sobre a política governamental na cidade de São Paulo – 1989/1992*. In: Revista de Cultura Vozes. Petrópolis: 88 (6): 69-82, novembro – dezembro de 1994.

COELHO, Teixeira. *Dicionário crítico de política cultural*. São Paulo: Fapesp / Iluminuras, 1997.

_____ *Da política cultural à cultura política*. In: Guerras culturais. São Paulo: Iluminuras, 2000, p. 117-142.

DELGADO, Lucília A. N. e FERREIRA, Jorge (orgs.) *O Brasil Republicano: o tempo do nacional-estatismo*. São Paulo: Record. 2003.

DURAND, José Carlos. *Cultura como Objeto de Política Pública*. São Paulo: Perspectiva, 2001, vol.15, n.2.

FADUL, Anamaria. *Políticas culturais e processo político brasileiro*. In: MELO, José Marques de (org.). Comunicação e transição democrática. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1985, p. 180-209.

FARIA, H.J.B. de e SOUZA, V. de (orgs.). *Experiências de gestão cultural democrática*. São Paulo: Pólis, 1993.

FLORISSI, Stefano (org.) e VALIATTI, Leandro (org.). *Economia Da Cultura - Bem Estar Economico e Evolucao Cultural*. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2007.

HASKELL, Francis. *Mécenes et Peintres*. Paris: Gallimard, 1991.

- LEITÃO, Cláudia (org.) *Gestão cultural: significados e dilemas na contemporaneidade*. Fortaleza: Banco do Nordeste do Brasil, 2003.
- LYOTARD, Jean-François. *O Pós-Moderno Explicado às Crianças*. Lisboa: Publicações Dom Quixote, 1993.
- MALHOTRA, N. K. *Pesquisa de Marketing: uma orientação aplicada*. Porto Alegre: Bookman, 2001.
- MATTAR, Fauze Nagib. *Pesquisa de Marketing: metodologia, planejamento*. São Paulo: Atlas, 1999.
- MICELI, Sérgio (org.) *Estado e cultura no Brasil*. São Paulo: Difel, 1984.
- MICELI, S. e GOUVEIA, M. *Política Cultural Comparada*. Rio de Janeiro/São Paulo: Funarte/Idesp, 1985.
- MINISTÉRIO DA CULTURA. *Legislação cultural brasileira*. Brasília, MINC, 1997.
_____. *Seminário Nacional de Políticas Públicas para as Culturas Populares*. Brasília: MINC, 2005.
- MOISÉS, José Álvaro e BOTELHO, Isaura (orgs.). *Modelos de financiamento da cultura. Os casos do Brasil, França, Inglaterra, Estados Unidos e Portugal*. Rio de Janeiro: FUNARTE, 1997.
- MOUREAU, Nathalie e SAGOT-DUVAUROUX, Dominique. *Le Marché de l'art contemporain*. Paris: Éditions La Découverte, 2006.
- MUYLAERT, Roberto. *Marketing cultural & comunicação dirigida*. São Paulo: Globo, 1993.
- NATALE, Edson; OLIVIERI, Cristiane. *Guia Brasileiro de Produção Cultural 2004*. São Paulo: Zé do Livro, 2003.

NOVAES, Adauto, organizador. *Muito Além do Espetáculo*. São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2005.

OLIVEIRA, Rita Alves. *Bienal de São Paulo: impacto na cultura brasileira*. São Paulo: Perspectiva., Jul 2001, vol.15, no.3.

OLIVIERI, Cristiane Garcia. *Cultura neoliberal. Leis de incentivo como política pública de cultura*. São Paulo: Escrituras / Instituto Pensarte, 2004.

REIS, Ana Carla Fonseca. *Marketing Cultural e Financiamento da Cultura*. São Paulo: Pioneira Thomson Learning, 2003.

REIS, Ana Carla Fonseca. *Economia da cultura e desenvolvimento sustentável: o caleidoscópio da cultura*. São Paulo: Editora Manole, 2007.

ROESCH, Sylvia Maria Azevedo. *Projetos de estágio e de pesquisa em administração: guia para estágios, trabalhos de conclusão, dissertações e estudo de caso*. São Paulo: Atlas, 1999.

SARCOVAS, Yacoff. *O incentivo fiscal no Brasil*. In: Teoria & Debate. São Paulo: (62)58-62, abril / maio de 2005.

SECRETARIA MUNICIPAL DA CULTURA. *Fumproarte 10 Anos*. Porto Alegre: Editora Pallotti, 2003.

TOLILA, Paul. *Cultura e Economia: problemas, hipóteses, pistas*. São Paulo: Iluminuras:Itaú Cultural, 2007.

TOMKINS, Calvin. *Duchamp: uma biografia*. São Paulo: Cosac Naify, 2004.

URFALINO, Philippe, *L'Invention de La politique culturelle*. Paris: Pluriel, Hachette, 2004.

VERGARA, Sylvia Constant. *Projetos e relatórios de pesquisa em administração*. São Paulo: Atlas, 2000.

WEFFORT, Francisco e SOUZA, Márcio (orgs.) *Um olhar sobre a cultura brasileira*. Brasília: Ministério da Cultura, 1998.

WU, Chin-Tao. *Privatização da Cultura – A Intervenção corporativa nas artes desde os anos 80*. São Paulo: Boitempo Editorial, 2006.

Dissertações e Teses:

BULHÕES, Maria Amélia. *Artes Plásticas: participação e distinção Brasil anos 60/70*. São Paulo: Faculdade de Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, 1990. Tese de Doutorado.

FERREIRA, Kennedy Piau. *Políticas públicas e sistema das artes; limites e possibilidades de uma ação orientada para o desenvolvimento das artes visuais como crítica da cultura*. Porto Alegre: UFRGS. Instituto de Artes. Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais, 1999. Dissertação de Mestrado.

ROSA, Nei Vargas da. *Estruturas emergentes do sistema de arte: instituições culturais bancárias, produtores culturais e curadores*. Porto Alegre: UFRGS. Instituto de Artes. Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais, 2008. Dissertação de Mestrado.

Internet:

BOCATTO, Paulo. *A era dos incentivos fiscais*. Disponível em www.telaviva.com.br Acesso em julho de 2006.

BOTELHO, Isaura. *Dimensões da Cultura e Políticas Públicas*. Disponível em www.scielo.br Acesso em julho de 2006.

BRAGA, Amaro. *Editor do Guia de Artes Plásticas na Internet*. Disponível em www.sobresites.com/artesplasticas Acesso em julho de 2006.

CESNIK, Fabio e FITTIPALDI, José Maurício. *A Nova Regulamentação da Lei Rouanet*. 2006. Disponível em www.culturaemercado.com.br Acessos em maio e outubro de 2007 e 30 de abril de 2008.

ESTEVAM, Joelma Zambão. *Organização da Cultura*. Disponível em www.utp.br/tuiuticienciaecultura Acesso em novembro de 2007.

FONSECA, André. *A ditadura das leis de incentivo*. Disponível em www.culturaemercado.com.br Acesso em julho de 2006.

FUNDAÇÃO JOÃO PINHEIRO. Disponível em www.fjp.gov.br Acessos em outubro e novembro de 2007.

GRASSI, Antonio. *Funarte: de espectadora a protagonista*. Disponível em www.pt.org.br Acesso em 10 de abril de 2008.

IMBROISI, Margareth; MARTINS, Simone R. *Missão Artística Francesa*. Disponível em www.historiadaarte.com.br Acesso em 12 de abril de 2008.

INSTITUT FRANÇOIS MITTERRAND. Disponível em www.mitterrand.org Acesso em 12 de abril de 2008.

LAUERMANN, Martha; DEROSSO, Simone; CANAZARO, Carolina; CAMPELO, Thaís. FUMPROARTE - *A Visão da Comunidade Cultural de Porto Alegre*. Relatório de Pesquisa (2005). Portal Iberoamericano de Gestión Cultural. Disponível em www.gestioncultural.org Acesso em agosto de 2006.

MINISTÉRIO DA CULTURA. Disponível em www.cultura.gov.br Acesso em julho de 2006.

SÁ LEITÃO, Sérgio. *Economia da Cultura e Desenvolvimento* in Z Ensaios, Ano III, número 3. 2007. Disponível em www.pacc.ufrj.br Acesso em 01 de junho de 2009.

SANTI, Álvaro. Fumproarte: 15 anos de um modelo brasileiro de fomento à cultura. Disponível em www.portoalegre.rs.gov.br Acesso em junho de 2009.

SARKOVAS, Yacoff. *O incentivo fiscal à cultura no Brasil*. Disponível em www.artes.com Acesso em julho de 2006.

SECRETARIA DE ESTADO DA CULTURA. Disponível em www.lic.rs.gov.br Acessos em setembro de 2007, janeiro, março e abril de 2008.

SECRETARIA MUNICIPAL DE ESPORTES, RECREAÇÃO E LAZER. Disponível em www.portoalegre.rs.gov.br/sme Acesso em fevereiro de 2008.

SENNA, Leticia. *Fumproarte: um "empurrãozinho" (fundamental) para a cultura porto-alegrense*. Disponível em www.portoalegre.rs.gov.br Acesso em: agosto de 2006.

SOUZA, Valmir de; FARIA, Hamilton. *Política Municipal de Cultura*. Publicado originalmente como DICAS nº 116 em 1998. BNDES Disponível em www.federativo.bndes.gov.br Acesso em julho de 2006.

PORTAL DO FUMPROARTE. Disponível em www.portoalegre.rs.gov.br Acessos mensais de agosto de 2006 a agosto de 2009.

TEIXEIRA, José. Medalha Contemporânea – *Formas e Teoria Artística*. Disponível em www.escultor.com.pt Acesso em julho de 2006.

TOMASI, Elizabete. *Fundo Municipal De Apoio À Produção Artística E Cultural De Porto Alegre – Fumproarte*. Disponível em www.nutep.adm.ufrgs.br Acesso em: agosto de 2006.

VAZ, José Carlos. *Lei de Incentivo à Cultura*. Publicado originalmente como DICAS nº 43 em 1995. BNDES Disponível em www.federativo.bndes.gov.br Acesso em julho de 2006.

ENTREVISTAS

Álvaro Santi, coordenador do Fumproarte e ex membro da CAS. Entrevistas realizadas em setembro e dezembro de 2007, agosto e setembro de 2008 e março de 2009.

Andréa Bonow, ex-coordenadora administrativa da Secretaria Municipal da Cultura de Porto Alegre. Entrevistas realizadas em agosto de 2007.

Beti Tomasi, ex-coordenadora do Fumproarte, onde atuou por 12 anos. Entrevista realizada em abril de 2009.

Gaudêncio Fidelis, artista plástico que atuou como proponente e membro da CAS. Entrevista realizada em abril de 2008.

Giba Assis Brasil, cineasta que participou da implantação do Fumproarte e integrou a CAS em diversos editais. Entrevista realizada em 14 de maio de 2009.

José Francisco Alves, artista plástico que atuou como membro da CAS. Entrevista realizada em novembro de 2007.

Marisa Veeck, produtora, professora de arte e ex-coordenadora do Atelier Livre da Prefeitura de Porto Alegre. Entrevista realizada em abril de 2009.

Munir Klamt, artista plástico com forte atuação como proponente de projetos ao Fumproarte. Entrevista realizada em maio de 2009.

Walmor Correa, artista plástico que atuou como proponente no Fumproarte. Entrevista realizada em maio de 2009.

ANEXOS

ANEXO 1

Modelo de formulário para a Inscrição de projetos no Fumproarte